This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

PQ
4446
.D4
1903

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES

F. DE SANCTIS

QUATTRO SAGGI DANTESCHI

NUOVA EDIZIONE

PER CURA

DEL

Prof. **Francesco Moroncini**

1. Francesca da Rimini - 2. Farinata - 3. Pier delle Vigne - 4. Ugolino.

NAPOLI
Ditta A. MORANO & Figlio
40, Via Roma, 40
1903

Casa Editrice A. Morano e Figlio - Napoli

S. di Giacomo e L. Conforti - **Guida di Napoli e dintorni,** con illustrazioni e pianta topografica - Edizione 1900 - Lire **2**.

SILVIO SPAVENTA - **Dal 1848 al 1861** - Lettere scritti e documenti ordinati da B. CROCE - L. **3,50**.

E. COCCHIA - **Il pensiero critico di Francesco de Sanctis** - L, **1,50**.

M. LACAVA - **Topografia e Storia di Metaponto** - Opera premiata dall' Accademia reale di Napoli - L. **8**.

Opere di Luigi Settembrini

LEZIONE DI LETTERATURA ITALIANA, volumi 3.	L. 12,00
RICORDANZE DELLA MIA VITA, con prefazione di *F. De Sanctis*, volumi 2	» 8,00
SCRITTI VARII DI LETTERATURA, POLITICA ED ARTE, riveduti con prefazione di *F. Fiorentino*, volumi 2. . . .	» 8,00
EPISTOLARIO, con prefazione e note di *F. Torraca*, 1 vol.	» 4,00
PROTESTA DEL POPOLO DEL REGNO DELLE DUE SICILIE, 1 vol.	» 1,00

NISCO N. — Francesco Caracciolo Ammiraglio della Repubblica Napoletana.	» 1,00
PINTO L. — PRIME NOZIONI DI SCIENZE NATURALI, 1 vol.	» 2,50
— PRIME NOZIONI DI FISICA E CHIMICA.	» 2,50

QUATTRO SAGGI DANTESCHI

DI

F. DE SANCTIS

F. DE SANCTIS

QUATTRO SAGGI DANTESCHI

NUOVA EDIZIONE

PER CURA

DEL

Prof. **Francesco Moroncini**

1. Francesca da Rimini - 2 Farinata - 3. Pier delle Vigne - 4. Ugolino.

NAPOLI
Ditta A. MORANO & Figlio
40, Via Roma 40
1903

I.

FRANCESCA DA RIMINI

1. Questioni oziose.—2. Perché il canto di Francesca è de' più belli?—3. Francesca è la prima e compiuta donna poetica de' tempi moderni.—4. La poesia della donna è nella sua *debolezza*.—5. Interesse che suscita la donna, se nella fiacchezza della lotta conservi le qualità essenziali dell'essere femminile.—6 La *schiettezza*.—7. La *riconoscenza*. — 8. La *delicatezza*. — 9. L' *amore*.—10. La *gentile soavità*.—11.—La *verecondia*.—12. Paolo e Francesca *uniti indissolubilmente* nel peccato.—13. Il *peccato* costituente il più alto *pathos* della tragedia.—14. La *pietà*, musa della tragedia. — 15. Genialità di questa concezione.

1. Quasi all'ingresso dell'inferno incontriamo questa Francesca, che Dante ha fatto immortale.

Per molti la Divina Commedia non è che due nomi soli: Francesca da Rimini e il Conte Ugolino. E ci sarebbe da fare un bel volume a raccogliere tutto ciò che si è sottilizzato e sofisticato, a voce o per iscritto, intorno a questi due personaggi.

Perché Dante ha raccontato con tanto affetto i casi di Francesca da Rimini? Perché, risponde il Foscolo, Dante ha abitato in casa di Guido da Polenta, padre (*sic*) della giovane, e forse vide la camera dove ella dimorò prima di maritarsi, e forse udí narrare il pietoso accidente della famiglia, e dové in quella prima impressione concepire quell'episodio, che poi d'anno in

anno andò toccando e ritoccando insino a che non l'ebbe condotto a perfezione.—E perché il poeta ha gittato nell'ombra il peccato e dato rilievo a ciò che di gentile ed affettuoso è nella peccatrice? Per delicatezza e per gratitudine, risponde il Foscolo; perché, accolto ospite in casa il padre, gli sapea male di doverne infamar la figliuola.—E perché, volendo giustificare o attenuare il peccato, Dante non ha fatto menzione di una circostanza di molto momento, storia o tradizione che fosse, cioè del perfido inganno in che fu tratta la misera, che si credea di sposar Paolo, e solo la mattina svegliandosi si accorse di avere accanto il deforme e sciancato Lanciotto, fratello di lui? Perché una rappresentazione ideale, risponde il Foscolo, non dovea essere sopraccaricata di accidenti reali, che ne avrebbero alterata la purezza.—E perché Dante ha uniti insieme nell'inferno i due amanti? Perché per sí lieve fallo non sono, a dir propriamente, dannati, risponde il Ginguené; anzi, corregge il Foscolo, perché, se il loro fallo è stato assai grave, come si vede dal verso citato qui sotto con che si chiude il racconto, la misericordia di Dio è stata maggiore, il quale volle aver riguardo a tanto amore, e scemare la pena concedendo loro di potersi amare anche nell'inferno.—E perché quel paragone delle colombe? Perché sono animali lussuriosissimi, salta sú un comentatore.—E perché il poeta fa parlare Francesca e non Paolo? Perché le donne, risponde con poca galanteria il Magalotti, sono di loro natura ciarliere; e perché, ripiglia il Foscolo, che ha il torto di prendere sul serio tali futilità, le donne, quando sono appassionate, sentono il bisogno di parlare e di sfogarsi.—E perché Dante sente tanto dolore, che la mente gli si chiude dinanzi alla pietà de' due cognati? Perché, risponde insolentemente un frate, egli dové ricordarsi di aver commesso un peccato simile.

Ecco un esempio dei *perché* e dei *forse*, dietro i quali

si stillano il cervello i comentatori di Dante. Mi si dice che nelle conferenze pedagogiche tenute a Firenze si sia molto discorso della Francesca da Rimini, e che il segreto della grande bellezza di quel canto sia stato da alcuni posto nel verso tanto comentato da' comentatori:

quel giorno piú non vi leggemmo avante.

E se questo è, bisogna pur dir che la critica ha fatto cosí poco cammino in Italia, da essere ancóra possibili simili discussioni, proprie di cervelli oziosi e vaghi di sciarade, ottusi alle pure e immediate impressioni dell'arte.

Ho ricevuto, è un po' piú di un mese, una lettera sottoscritta da tre alunni del Liceo di Bari. Questi bravi giovani volevano da me sapere perché il Petrarca avea scritto il Canzoniere in italiano e non in latino. E mi raccontavano che ci era una scommessa tra loro, sostenendo chi un'opinione e chi un'altra. Ebbi proprio una brutta tentazione. Volevo rispondere che il Petrarca aveva fatto cosí, perché Laura non sapeva di latino. Ma parvemi cosa crudele rispondere con uno scherzo a giovani che disputavano con tanta gravità. Pur, se la mia voce avesse qualche peso sulla nuova generazione, io direi: Lasciate queste dispute agli oziosi da convento o da caffè; e voi gittate via i comenti, e avvezzatevi a leggere gli autori tra voi e loro solamente. Ciò che non capite, non vale la pena che sia capito: quello solo è bello che è chiaro. Soprattutto, se volete gustar Dante, fatti i debiti studii di lettere e di storia, leggetelo senza comenti, senz'altra compagnia che di lui solo, e non vi caglia di altri sensi che del letterale. State alle vostre impressioni, e soprattutto alle prime, che sono le migliori. Piú tardi ve le spiegherete, educherete il vostro gusto; ma importa che ne' primi passi non vi sia guasta la via da giudizi preconcetti e da metodi artificiali.

2. Tra' piú belli, appunto perché tra' piú chiari, è il canto di Francesca. Ed io domando con che cuore possono i comentatori, innanzi ad una creazione cosí limpida, abbandonarsi a sciarade o indovinelli e fantastica su tanti *perché*. Io non mi tratterrò a confutare le assurde risposte, perché il torto qui non è di aver fatte quelle risposte, ma di aver posto quelle domande. Il che avviene quando l'impressione estetica è già cancellata, e la mente raffredda; e il critico, non sapendo cogliere la situazione nella sua integrità, si smarrisce ne' particolari. I quali, separati dal tronco, ovvero dalla loro unità, in cui è posta la loro ragion d'essere ed il loro significato, si sciolgono nell'arbitrario, e diventano materia di questa o quella supposizione gratuita, com'è saltata in capo al primo venuto. Sgombriamo dunque il terreno di questi *forse* e di questi *perché*, ed accostiamoci a questa primogenita figliuola di Dante con non altro sentimento che quello dell'arte, e con non altro intento che di contemplare e di godere.

Come Dante fu condotto alla concezione di questa Francesca importa poco. E importa meno il sapere se e che il poeta abbia mutato o alterato della tradizione storica. Ciò che importa è questo, che la Francesca, come Dante l'ha concepita, è viva e vera assai piú che non ce la possa dare la storia. Sí, certo, Giulietta ed Ofelia e Desdemona e Clara e Tecla e Margherita ed Ermengarda e Silvia hanno una vita piú salda e reale che non tutte le donne storiche: perché l'aridità della cronaca e la gravità della storia toglie a queste tutta la vita intima; ed elle stanno in lontananza da noi, e le vediamo in piazza e non le conosciamo in casa, e sappiamo le loro azioni ed ignoriamo il loro cuore. Laddove con le altre ci sentiamo a fidanza e quasi familiari, ed elle ci si porgono amabili e con perfetto abbandono ci rivelano tante riposte gioie, tanti arcani dolori.

3. A questa serie di fanciulle immortali appartiene Francesca, anzi è essa la primogenita, la prima donna viva e vera apparsa sull'orizzonte poetico de' tempi moderni.

Francesca non è nata se non dopo una lunga elaborazione nelle liriche de' Trovatori e nella stessa lirica dantesca. Ivi l'uomo riempie di sé la scena; è lui che opera e parla e fantastica; la donna ci sta in lontananza, nominata e non rappresentata, come Selvaggia e Mandetta; ci sta come il riflesso dell'uomo, la sua cosa, la sua fattura, l'essere uscito dalla sua costa, senza personalità propria e distinta: concetto che il Leopardi ha rappresentato con tanta altezza nell'*Aspasia*. Talora è un semplice concetto, sul quale il poeta disserta o ragiona, come fa spesso il Cavalcanti e Dante stesso. Poi diviene un tipo, nel quale il poeta raccoglie tutte le perfezioni morali, intellettuali e corporali: costruzione artificiale e fredda, assolutamente inestetica. In questo genere la creatura poetica piú originale e compiuta è Beatrice, bellezza, virtú e sapienza, un individuo scorporato e sottilizzato, non piú individuo, ma tipo e genere; non femmina, ma il femminile, l'eterno femminile di Goethe. Concezione ammirabile; ma non è ancóra la donna, non è ancóra persona schietta. La potente virtú creativa di Dante non è bastata a fondere insieme tanta varietà di elementi che si trovano in lei congregati, sí che spesso la ti pare una personificazione e un simbolo, anzi che persona viva. Se in queste costruzioni simboliche, teologiche, scolastiche non troviamo la donna, tanto meno vi troviamo l' amore. Anche esso è sovente una personificazione, una reminiscenza di Cupido; e quando si sviluppa dal mito, ed opera direttamente come forza naturale, malgrado le lagrime e i sospiri del poeta, ci lascia freddi, perché, troppo idealizzato, è piú spesso stima ed ammirazione per le nobili qualità dell'amata e l'eccellenza della forma, anzi

che fiamma e furore, come direbbe Ariosto, forza invitta e cieca a cui tutto soggiaccia.

Entro a queste costruzioni artificiali, fondate sul culto della donna, posta in cima di ogni perfezione e simbolo di tutti gli alti ideali che muovono l'uomo, rimane pur sempre il concetto della donna, non solo come il femminile, la bella faccia che l'uomo dà a tutti i suoi ideali, ma come individuo ella medesima, un essere innamorato e gentile. Quest'individuo, sviluppato da ogni elemento eterogeneo, non piú concetto, o tipo, o personificazione, ma vera e propria persona, in tutta la sua libertà, è Francesca. Beatrice è piú e men che donna, quando dice di sé:

> E chi mi vede e non se ne innamora
> d'amor non averà mai intelletto.

Ciascuno presente in queste forme un senso ulteriore e piú vasto e alto che non è il senso letterale. Beatrice qui è piú che donna, è *angeletta bella e nova*, è il divino non umanato, l'ideale non ancora realizzato, la faccia o apparenza di tutto ciò che è bello e vero e buono, che attira a sé tutti quelli che hanno virtú d'intenderlo, che hanno *intelletto d'amore*. Ma appunto per questo Beatrice è men che donna, è il puro femminile, è il genere o il tipo, non l'individuo. Perciò voi potete contemplarla, adorarla, intenderla, spiegarvela; ma non l'amate, non la possedete con pura dilettazione estetica, anzi ne state a distanza. Il che spiega perché Beatrice non ha potuto mai divenire popolare, ed è rimasta materia inesausta di dispute e di arzigogoli. Francesca, al contrario, acquistò una immensa popolarità, presso le nazioni anche meno cólte; ed anche oggi in moltissimi ella è rimasta la sola figura sopravvivuta della Divina Commedia. Certo, non era questa l'intenzione di Dante, il quale, confondendo poesia e scienza, immagi-

nava che dove fosse maggiore virtú e verità e perfezione, ivi fosse maggiore poesia; e la cosa è tutta al rovescio, perché la scienza poggia verso l'astratto, l'idea come idea; e l'arte ha per obbiettivo il concreto, la forma, l'idea calata e dimenticata nell'immagine. La scienza è il genere e la specie; l'arte è l'individuo o la persona, e piú vi scostate dall'individuo, piú sottilizzate e scorporate, e piú vi allontanate dall'arte.

Francesca è donna e non altro che donna, ed è una compiuta persona poetica, di una chiarezza omerica. Certo, essa è ideale; ma non è l'ideale di qualcos'altro, è l'ideale di sé stessa, ed è ideale compiutamente realizzato, con una ricchezza di determinazioni che gli dànno tutta la simulazione di un individuo. I suoi lineamenti si trovano già in tutti i concetti della donna prevalenti nelle poesie di quel tempo: amore, gentilezza, purità, verecondia, leggiadría. Ma questi non sono qui epiteti, ma vere qualità di persona messe in azione, e perciò vive. Edipo inconsapevole, Dante ha qui ucciso la sfinge, ed è entrato nel pieno possesso della vita: quella donna che cerca in Paradiso, eccola qui, egli l'ha trovata nell'Inferno. Francesca non è il divino, ma l'umano e il terrestre: essere fragile, appassionato, capace di colpa e colpevole, e perciò in tale situazione, che tutte le sue facoltà sono messe in movimento, con profondi contrasti che generano irresistibili emozioni. E questo è la vita.

4. Non ha Francesca alcuna qualità volgare o malvagia, come odio, o rancore, o dispetto; e neppure alcuna speciale qualità buona; sembra che nel suo animo non possa farsi àdito altro sentimento che l'amore. *Amore, Amore, Amore!* Qui è la sua felicità e qui è la sua miseria. Né ella se ne scusa, adducendo l'inganno in che fu tratta o altre circostanze. La sua parola è di una sincerità formidabile. "Mi amò ed io l'amai„: ecco tutto. Nella sua mente ci sta che è impossibile che

la cosa andasse altrimenti, e che Amore è una forza a cui non si può resistere. Questa onnipotenza e fatalità della passione, che s'impadronisce di tutta l'anima e la tira verso l'amato nella piena consapevolezza della colpa, è l'alto motivo su cui si svolge tutto il carattere. Appunto perché amore è rappresentato come una forza straniera all'anima e irrepugnabile, qui hai fiacchezza, non depravazione. Francesca è rimasta il tipo onde sono uscite le piú care creature della fantasia moderna: esseri delicati, in cui niente è che resista e reagisca, fragili fiori a cui ogni lieve soffio è mortale, e che si rassomigliano tutte per una comune natura. Gittate in un mondo che non comprendono e da cui non sono comprese, tu le vedi, come Dante le rappresenta, di qua, di là, di su, di giú, menate dall'onda della loro passione; né possiamo senza strazio vederle nelle tragedie accostarsi piú e piú, ridenti e spensierate, a quell'abisso che elleno medesime si scavano, e dove va a sprofondare, prima quasi ancóra che sia gustata la vita, tanta gioventú e bellezza. Qui è la *tragedia* della donna, variata da mille incidenti, ma con lo stesso fondo. Ofelia, Giulietta, Clara, Tecla, Margherita, Francesca sono parenti, tutte hanno sulla fronte lo stesso destino. L'uomo nella sua lotta resiste; e, vinto anche, l'anima rimane indomata e ribelle: il suo tipo è Prometeo. L'uomo che resista e vinca può in certi casi essere un personaggio poetico; ma l'aureola della donna è la sua fiacchezza; né moralista otterrà mai che la donna invasa e signoreggiata dalla passione, ove dalla lotta esca vincitrice, sia altro mai che un personaggio inestetico; virtuoso, rispettabile, ma inestetico. La poesia della donna è l'esser vinta, invano ripugnante contro quella necessità che Dante ha espressa con rara energia nella frase: *Amore a nullo amato amar perdona.*

5. Ma, contrastando e soggiacendo, ella serba immacolata l'anima, quel non so che molle, puro, verecondo

e delicato, che è il femminile, *l'essere gentile e puro.* La donna depravata dalla passione è un essere contro natura, perciò straniero a noi e di nessuno interesse. Ma la donna che nella fiacchezza e miseria della lotta serba inviolate le qualità essenziali dell'essere femminile, la purità, la verecondia, la gentilezza, la squisita delicatezza de' sentimenti, poniamo anche colpevole, questa donna sentiamo che fa parte di noi, della comune natura; e desta il piú alto interesse, e cava lacrime dall'occhio dell'uomo, e lo fa cadere come corpo morto.

6. Francesca niente dissimula, niente ricopre. Confessa con una perfetta candidezza il suo amore; né se ne duole, né se ne pente, né cerca circostanze attenuanti, e non si pone ad argomentare contro di Dio. " Paolo mi ha amata, perché io era bella; ed io l'ho amato, perché mi compiaceva d'essere amata, e sentivo piacere del piacere di lui ". Sono tali cose che le donne volgari non sogliono confessare neppure all'orecchio. Chiama *bella persona* quello di che s' invaghí Paolo; chiama *piacere* il sentimento che ancóra non l' abbandona; e quando Paolo le baciò la bocca *tutto tremante*, certo la carne di Paolo non tremava per paura. Qui hai propria e vera passione, desiderio intenso e pieno di voluttà. Ma insieme con questo trovi un sentimento che purifica e un pudore che rinvergina: talché a tanta gentilezza di linguaggio mal sai discernere se hai innanzi la colpevole Francesca o l' innocente Giulietta. Ci è qui entro un'aura di tenerezza e di dolcezza che àlita per tutto il canto, una delicatezza di sentimenti squisita, ed una cotal morbidezza e, direi quasi, mollezza femminile, in che è l' incanto di queste nature, e che si sente cosí bene nel verso:

farò come colui che piange e dice

cosí simile di senso, ma cosí diverso di accento dall'altro:

parlare e lagrimar vedrai insieme.

7. Un minimo atto di bontà, che passa inosservato per gli uomini volgari, è un tesoro per le anime delicate. Infine che cosa avea detto Dante?

> . . . . . " O anime *affannate*,
> venite a noi parlar, s'altri nol niega ".

Un interprete si maraviglia che Dante non li abbia pregati per *quell' amor ch' i mena*, come avea consigliato Virgilio; ed un traduttore latino di Dante, un tal d'Aquino, lo corregge appunto come vorrebbe l'interprete. Che cosa è quell' interprete? che cosa è questo traduttore? Sono orecchi sordi, accessibili solo al rombo del cannone. La sola parola *affannate* basta a Francesca da Rimini: è *un grido affettuoso*, una voce viva di pietà che giunge al suo orecchio nel regno dove *la pietà è morta;* e nella prima impressione il suo primo pensiero è di pregare Dio, come solea fare in terra, per l'Uomo che ha *pietà del suo mal perverso*. E le esce di bocca la preghiera, ma condizionata con un *se*, congiungendovisi immediatamente la coscienza dell'Inferno, e come Dio non è più il suo amico, ed ella non ha il diritto di volgere più a Lui la preghiera:

> Se fosse amico il Re dell'universo,
> noi pregheremmo lui per la tua pace,
> poi che hai pietà del nostro mal perverso.

Questa preghiera condizionata, che dal fondo dell'inferno manda a Dio un' anima condannata, è uno de' sentimenti più fini e delicati e gentili, còlto dal vero. Non c'è la preghiera, ma c'è l' intenzione; ci è terra e inferno mescolati nell'anima di Francesca; una intenzione pia con linguaggio ed abitudine di persona ancor viva, ma che non giunge ad essere preghiera perché accompagnata con la coscienza dello stato presente. Un poeta

moderno avrebbe analizzato quello che qui è un solo momento complesso e immediato. Avrebbe rappresentata Francesca in un momento d'oblio, viva innanzi a persona viva, e le avrebbe interrotta in bocca la preghiera con un *ahimè, che dissi!* ecc., con un rapido ritorno su di sé stessa, che sarebbe un colpo di scena assai patetico e di sicuro effetto. E, ciò facendo, sarebbe stato critico e non poeta, avrebbe analizzato due movimenti interni e contrarii che qui si presentano contemporanei, l'uno nell'altro, e la calma e sintetica esposizione di Dante avrebbe ridotta in un artificio rettorico.

8. Il medesimo fanno questi benedetti comentatori, che analizzando e sottilizzando guastano e corrompono il gusto. Francesca dice:

> ma se a conoscer la prima radice
> del nostro amor tu hai cotanto *affetto,*

e i comentatori notano: *affetto* qui è figura rettorica, e significa desiderio! Gente senza cuore e grossolana, che guasta ogni piú delicata bellezza di sentimento. Quando Francesca, sforzando la grammatica, dice *affetto*, non è già il desiderio che Dante abbia di conoscere la sua storia che le si presenta immediatamente innanzi, ma l'affetto col quale esprime il suo desiderio, non avendo potuto sfuggire a quell' anima delicata il modo commovente col quale Dante, chiamandola per nome, disse:

> . . . "Francesca, i tuoi martíri
> a lacrimar mi fanno tristo e pio „.

E tutto in quest' immagine è cosí fine e delicato! Morire, per Francesca, è *perdere la bella persona che piaceva tanto a Paolo:* melanconico pensiero di donna e d'innamorata, raddolcito da quest' altro pensiero sopraggiunto ch' ella *morí insieme con lui*, fu *una morte.*

9. Amore fu per Paolo necessità di core gentile, e per lei necessità di donna amata.

> Amor, che a cor gentil ratto s'apprende....
> Amor, che a nullo amato amar perdona....
> Amor condusse noi ad una morte.

In questi tre versi ammirabili ci è tutto l'eterno romanzo dell'amore, come comparisce alla donna.

10. Questa Francesca è tanto gentile, che quando dee esprimere una cosa che dispiaccia e dèsti disdegno, dice il fatto nudo e breve senza qualificare, come:

> Caína attende chi vita ci spense....
> Galeotto fu il libro e chi lo scrisse.

Anche dicendo cose indifferenti, ci mette non so che molle e soave, che rivela animo nobile e delicato. Questo effetto producono i celebri versi:

> Siede la terra, dove nata fui,
> sulla marina dove Po discende,
> per aver pace, co' seguaci sui.

11. In quest' anima gentile e innamorata è una cotal misura ingenita, quasi una verecondia e una castità che tu senti quando ella o si arresti, o taccia, o accenni appena, o veli le nudità del cuore. Indi la profonda impressione che ci recano alcune brevi frasi, in apparenza indifferenti. *Ancor non mi abbandona!* Qui sotto senti ancor vivo, eternamente vivo, il fremito della voluttà, il *piacere. Il modo ancor mi offende!* Frase oscura e perciò di poco effetto, ma dove è indicato tutto un episodio dell'anima nel momento che le fu tolta la bella persona. E Francesca si arresta, e non può indursi a mostrare le nudità della passione, i dolci sospiri, il dolce peccato, se non sforzatavi dall'affettuosa

domanda di Dante, e tronca la storia avvolgendosi nel suo manto e nascondendosi tutta in quella frase arcana:

quel giorno piú non vi leggemmo avante.

Hanno dunque anima d'uomo quei comentatori che torturano questa povera frase, e, a modo di frati, vogliono per forza che questa donna si confessi e dica quello che dal suo labbro non volle uscire? Veri e impotenti stupratori costoro, che s'industriano di dare un senso preciso a ciò che dee rimaner vago e dubbio e indefinito, cercando invano di alzare il denso velo e strappare all'anima vereconda i suoi misteri. Io mi sdegno quando vedo gente volgare, curiosa e pettegola gironzare intorno a cosí delicate concezioni.

Da questa misura, da questa verecondia e castità di sentire nasce uno stile tutto cose, come direbbe Montaigne, ma cose pregne di sentimenti, d'impressioni e di misteri. Come i frammenti dell'antica Roma o di Pompei, che ti fanno chinare il capo e fantasticare, questo stile lapidario ti sforza, come Dante, a tenere il capo basso e a pensare. Non un lamento, non un rimprovero, non un rammarico, non disdegni, non movimenti patetici. Quando pur talora l'impressione dee uscir fuori, si mostra in una forma tranquilla e impersonale, come:

. . . . nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
nella miseria.

Le impressioni restano chiuse e involúte nelle cose, e con tanta piú potenza se ne sviluppano e risuonano lungamente nell'anima del lettore.

12. Tale è Francesca: e chi è Paolo? Non l'uomo, il maschile che faccia antitesi e costituisca un dualismo: Francesca empie di sé tutta la scena. Paolo è l'espres-

sione muta di Francesca; la corda che freme quello che la parola parla; il gesto che accompagna la voce: l'uno parla, l'altro piange; il pianto dell'uno è la parola dell'altro: sono due colombe portate dallo stesso volere, tal che al primo udirli non sai quale parli e quale taccia; ed in tanta simiglianza ti par quasi che la stessa voce parta da tutti e due, e puoi dire con Dante:

> queste parole da *lor* ci fûr porte...
> da che io intesi *quelle anime* offense.

E perché il poeta ha resi indivisibili questi due cuori? perché di due ha fatto uno? perché, morta la speranza, vive ancóra l'amore? Per una sublime inconseguenza di Dante, risponde il mio amico Dall'Ongaro, e si cava d'impaccio. E il Foscolo narra di non so quali pietosi riguardi del poeta verso la famiglia di Francesca. E il Ginguené aggiunge che quei due *che insieme vanno* non sono propriamente dannati; che il loro non fu peccato, ma lieve fallo, uccisi prima che il desiderio divenisse azione; che Dante ha messo il peccato nell'ombra, e dato rilievo alle buone e amabili qualità di Francesca. Così i migliori ingegni sofisticano, quando cercano la spiegazione ne' particolari e non nell'insieme. — Quei due vanno insieme e si amano in eterno, non perché ei non sono dannati: anzi perché sono dannati; perché in paradiso il terrestre è alzato a divino, laddove nell'inferno il terrestre rimane eterno ed immutato; perché i peccatori dell'inferno dantesco serbano le stesse passioni, e perciò sono impenitenti e dannati; perché Filippo Argenti è nell'inferno così bizzarro come fu in terra, e Capaneo bestemmia nell'inferno come faceva in terra; perché il dannato è l'uomo che porta nell'inferno tutte le sue qualità e passioni, buone e cattive; perciò Francesca ha amato ed

ama ed amerà e non può non amare; perciò l'infelice dannata non può staccarsi dal cuore questo Paolo, e lo ha sempre innanzi agli occhi: sentimento che il poeta ha rappresentato sensibilmente ponendole eternamente accanto il suo Paolo. Il qual concetto balenò innanzi a Silvio Pellico in uno dei luoghi meglio indovinati della sua tragedia, quando, ispirato da Dante, pone in bocca a' morenti le ultime parole:

. . . . . Eterno
martir sotterra, oimè, ne aspetta!
Paolo. Eterno
fia il nostro amore.

Eternità d'amore, eternità di martirio. Il poeta ha voluto gittar nell'ombra il peccato! Ma voi scindete quello che è indivisibile; ma non vi è qui un minimo particolare sul quale non sia scritto *peccato.*

13. Francesca nel suo primo racconto lascia un' immensa lacuna: tra il suo innamoramento e la morte giace tutta una storia, la storia dell'amore e del peccato, e la vereconda giovane si arresta e tace. Ma Dante china il capo e rimane assorto, finché Virgilio gli dice: *che pense?* né può rispondere súbito, e quando può, risponde come trasognato e parlando a sé stesso, né può volgere la parola a Francesca senza lacrime. A che cosa pensava Dante? Ma era tutta questa istoria dell'amore e del peccato che gli si volgeva nella mente. Il peccato è il piú alto *pathos* della tragedia, perché questa contraddizione dell'amore non è posta fuori, ma nell'anima stessa degli amanti. L'amore senza contraddizione è prosa arcadica, poesia pastorale, è Dafni e Cloe. Quando la contraddizione esce da ostacoli accidentali, come esser plebeo o povero, divisioni di famiglie, odii politici, gli amanti hanno coscienza che la ragione è dal canto loro, e combattono contro ostacoli posti fuori della loro coscienza. Ma il peccato è infinito al pari dell'amore,

perché amendue coesistono nell'anima e non si possono distrugger l'un l'altro: distruggetemi la coscienza del peccato, e mi avrete annientata Francesca da Rimini. In lei è lotta senza termine, né può dire: *io amo*, senza che una voce non le risponda: *è peccato;* né può questa voce parlarle, senza che nel costante pensiero non le si affacci la male allontanata immagine. E che avviene allora? Innanzi agli altri si studiano le parole e gli sguardi, si vorrebbe celare, non che ad altri, a sé stesso il mistero del cuore; ma nel silenzio della stanza, nel segreto dell'anima si accarezza quell'immagine, e si beve il dolce di quei pensieri e si nutrono quei desiderii, insino a che, d'improvviso e inconsapevoli, non si giunga al doloroso passo, al momento dell'oblio e della colpa:

> Quanti dolci pensier, quanto disío
> menò costoro al doloroso passo!

Questo è il fondo tragico della storia, la divina tragedia rimasta sulle labbra di Francesca, e che il *rêve* di Dante, immaginato in modo così commovente, cava fuori e mette in azione. E qual valore nelle parole di Francesca ha mai questa storia, se ne togli il peccato?

> Soli eravamo e senza alcun sospetto.

Chi mai fa quest'osservazione se non l'amore colpevole? Leggono una storia d'amore e non osano di guardarsi, e temono che i loro sguardi tradiscano quello che l'uno sa dell'altro e l'uno nasconde all'altro; e quando in alcuni punti della lettura veggono un'allusione al loro stato, uno stesso pensiero fa violenza, sforza, *sospinge* i loro sguardi; e gli occhi immemori s'incontrano, né già osano di sostenerli e li riabbassano; e la coscienza di essersi traditi e il fremito della carne si rivela nel volto che si scolora:

Per piú fïate gli occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso:

Per piú fïate: la lotta si ripete, è un resistere, e poi un obliarsi, e poi un resistere ancora:

ma solo un punto fu quel che ci vinse.

E non è vero; è una naturale illusione piena di verità in cui cade Francesca: essi furono vinti a poco a poco; ed il giovine cade quando innanzi alla infiammata fantasia si presenta l'obbietto desiato, *argomento di sogno e di sospiro*, non la bocca no, e neppure la bocca ridente, come i comentatori spiegano, ma il *riso*, che è l'espressione, la poesia, il sentimento della bocca, qualche cosa d'incorporale che si vede errar fra le labbra e come staccato da esse, e che tu puoi vedere, ma non puoi toccare.

Quando Francesca è vinta, quando il peccato, ch'era già nell'anima, si rivela; nel punto stesso del bacio, anzi prima ancóra che il peccato le esca di bocca, tra *questi* e la *bocca mi baciò*, tra l'amante e il peccato si gitta in mezzo l'inferno, e il tempo felice si congiunge con la miseria, e quel momento d'oblio, il peccato, non si cancella piú, diviene l'eternità:

Questi, *che mai da me non fia diviso,*
la bocca mi baciò . . . . . .

Che cosa è questo? È gioia, è dolore? È gioia ed è dolore, è amore ed è peccato, è terra ed è inferno, è l'amarezza dell'amore che ha per dote l'inferno, è la voluttà dell'inferno che ha per soggiorno l'amore; è un sentimento complesso che non ha parola. È la contraddizione, è il cuore ne' suoi misteri, è la vita nei suoi contrasti, è paradiso ed inferno, è angiolo e demonio, è l'uomo.

14. Di questa tragedia, sviluppata nei suoi lineamenti sostanziali e pregna di silenzii e di misteri, Musa è la pietà, pura di ogni altro sentimento, corda unica e onnipotente, che fa vibrare l'anima fino al deliquio. E la Musa è Dante, che dà principio al canto già commosso; che usa le immagini piú delicate, quasi apparecchio alla scena; che al nome delle donne antiche e de' cavalieri rimane vinto da pietà e quasi smarrito; che si sente già impressionato alla sola vista di quei due che insieme vanno; che, a renderne la figura, trova un paragone cosí delicato e pieno d'immagini tanto gentili; che alle prime parole di Francesca rimane assorto in una fantasia piena di dolore e di dolcezza, e tardi si riscuote ed ha le lacrime negli occhi; e che nella fine cade come corpo morto; e non è la donna che parla, è l'uomo che piange che fa su lui l'ultima impressione. In questa graduata espressione di pietà è necessario un perché? Perché deve ricordarsi di un peccato simile da lui commesso! Questa grossolana spiegazione non ci rivela un uomo straniero nel chiostro ad ogni affetto umano e avvezzo a udir colpe nel confessionale? Dante è l'eco, il coro, l'impressione, è l'uomo vivo nel regno de' morti, che porta colà un cuore d'uomo e rende profondamente umana la poesia del sopraumano.

15. Tutta questa concezione è cosí viva e costante innanzi all'immaginazione, che non trovi qui la piú lieve dissonanza e il menomo indizio di raffreddamento. Virgilio è di troppo in questa trilogia, e scomparisce, non fa atto alcuno di presenza. Tutta la composizione sembra tirata di un fiato e in una sola volta; tanta è l'armonia e la perfezione tecnica ne' piú piccoli particolari. Lo stesso verso ubbidisce alla possente volontà e risponde con la morbidezza musicale de' suoni alle piú delicate intenzioni del poeta. La parola che meglio rappresenta questa perfezione è *genialità*. È il genio che crea e non forma, e comunica intorno a sé la sua vita

con la facilità e la spensieratezza di chi si trastulla. In questa produzione geniale vivono i germi delle piú gentili creazioni della poesia moderna, centro la donna uscita dalle astrazioni e dal misticismo, e divenuta persona viva.

Quando io penso a Silvio Pellico, non so persuadermi come tante sfumature, tante finezze e delicatezze di sentimenti gli sieno potute sfuggire, e come gli sia uscita dalla penna una Francesca tutta d'un pezzo, e di una fattura cosí grossolana. E penso pure che la poesia italiana è stata poco felice nella rappresentazione della donna, e che Francesca rimane unica e sola. Da tante liriche non è uscita una sola donna viva. Nell'Ariosto ti commovono i dolci lamenti di Olimpia e Isabella, schizzi superficiali, anzi che serii ritratti. Nel Tasso Armida è raffinata, Sofronia è astratta, Erminia è insignificante, Clorinda è chiusa e fredda. Le donne di Raffaello vivono nelle tele, ma invano ne cerchi i vestigi nelle nostre poesie. Noi abbiamo le donne *sparenti*, in cui la vita balena in quel punto che sparisce: vivono nel momento della morte, come Clorinda, Ermengarda. Le donne del Leopardi sono creature iniziali, sparite prima ancóra che fosse gustata la vita e l'amore: tale è Silvia o Nerina. Salvo queste poche creature fuggitive, ideali, ondeggianti e straniere alla vita, invano cerchiamo la donna. Dell'Alfieri nessuna donna è sopravvissuta. Manzoni stesso, cosí potente creatore d' individui, ha messo nella sua Lucia non so che artificiale e oltrepassato. Raggi divini di donna balenano in Beatrice e Laura, ma il sole manca. Se alcuna cosa trovar vogliamo comparabile a Francesca, dobbiamo cercarla in Shakespeare, in Byron, in Goethe, nelle letterature straniere, primo e immortale tipo Francesca.

II.

FARINATA

1. Farinata, il primo e più gran personaggio poetico della generazione anteriore a quella di Dante.—2. La vita pubblica e la privata di quel tempo: convegni e discussioni letterarie.— 3. Guido Cavalcanti e Dante.—4. La generazione di Dante e quella di Farinata formano una sola storia.—5. La vita delle scuole, al tempo di Dante, informata dall'ascetismo e dalla teologia.—6. Il mondo lirico-didattico e il mondo epico-drammatico riuniti in Dante.—7. L'ideale di Dante riposto nel *virile*, nel *magnanimo*.—8. Da cui procedono le tre creazioni dantesche della *Fortuna*, di *Capaneo*.—9. E di *Farinata*, il primo e compiuto uomo di *carattere*.—10. La grandezza di Farinata si manifesta fin dal principio.—11. Dinanzi ad essa scompare l'Inferno e il Dante simbolico.—12. Le prime parole di Farinata destano simpatia e affetto.—13. Ma súbito si manifesta in lui il *partigiano*.—14. E Dante, nel rintuzzarlo, si eleva alla sua stessa altezza.—15. L'episodio di Cavalcante.—16. I tre momenti dell'azione di Cavalcante.—17. Perché Dante interrompa il racconto di Farinata con questo episodio, e perché Farinata rimanga insensibile.—18. Il pensiero dell'*arte male appresa*.—19. Farinata rigetta su Dante lo strale.—20. Ma finisce con un sospiro e una giustificazione.—21. Il tipo del Farinata dantesco dal lato artistico e morale.—22. Riflessioni malinconiche.

1. Innanzi a questa concezione colossale io mi arresto e mi dimando:—Cosa dunque c'era nell'anima di Dante, quando gli si presentò quell'immagine? quali sentimenti, quali opinioni operavano in lui e gli accendevano la fantasia?

La generazione che passa, scendendo nel sepolcro, lascia memorie ancor fresche, che sono come il patri-

monio delle famiglie; e i vecchi attori superstiti di un dramma, il cui sipario è calato, le vanno rimemorando a' figliuoli e a' nepoti coll'eterno intercalare: *io fui*, e mescolano ne' loro racconti passioni già spente, o rimase vive solo in loro, con passioni verdi, esagerando, lodando, vituperando, cioè a dire poetizzando il tutto. Questa è la prima storia, o piuttosto la prima poesia, che lascia profondi vestigi nella nuova generazione. Cosí la rivoluzione francese è giunta nel nostro orecchio prima ancóra che l'avessimo letta nelle storie; e Robespierre e i giacobini, ne' racconti fattici da' padri nostri, ci son parsi qualcosa di simile a que' paurosi fantasmi di cui le nutrici popolavano la nostra immaginazione puerile, e le avventure di Napoleone ci son parse una pagina delle *Mille e una Notte*. Esse sono le prime impressioni che ispirano la nostra giovanezza; e, per non citare che un esempio, il secreto incanto delle poesie del Béranger è in questo appunto, che Napoleone vi è rappresentato meno secondo la storica verità che come si è serbato vivo nella tradizione presso i soldati e i contadini francesi.—I tempi di Dante furono preceduti da un'epoca simile, illustrata dal trionfo e poi dalla caduta di parte ghibellina, e da alcuni grandi uomini chiari per valore e per consigli, Farinata, Cavalcante Cavalcanti, Iacopo Rusticucci, il Tegghiaio e altri. L'impressione che questi grandi nomi, vivi ancóra nella tradizione, produssero sopra di Dante, si scorge fin da' primordii del suo poema. A' primi passi che fa nell'Inferno, incontratosi in un uomo insignificante, in Ciacco, qual è la prima domanda che fa? Di aver notizie di costoro, di sapere ove sono:

> Farinata e il Tegghiaio, che fûr sí degni,
> Iacopo Rusticucci, Arrigo e il Mosca
> e gli altri che a ben far poser gl'ingegni,
> dimmi ove sono, e fa' ch'io li conosca.

Il primo di questa lista e il piú grande è Farinata, e Farinata è il primo nel quale c'incontriamo.

2. Chi legge la storia di Farinata e di que' tempi non si può difendere da un senso quasi di terrore; e, innanzi a tanta violenza di passioni e perseveranza di odii, gli parrà che quegli uomini vestiti di ferro fossero poco meno che belve. Ma la storia scritta a questo modo è una vera mutilazione, come quella che rappresenta un lato solo della vita. Se dalla piazza spingiamo l'occhio tra le pareti domestiche e nelle radunanze private, troveremo i Federichi, gli Enzi, i Manfredi, i Latini, i Cavalcanti, cosí ardenti nelle pubbliche lotte, disputare pacificamente di filosofia e tener corti d'amore e scriver sonetti e ballate, certo rozze ancóra, ma che rivelano un cuore schietto e gentile. In uno di questi convegni pacifici delle Muse, dove si disputava, si poetava, si scioglievano enimmi, si proponevano quistioni, fu letto un sonetto anonimo, indirizzato a' quattro piú chiari poeti del tempo, Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti, Dante da Maiano e Cino da Pistoia. Il sonetto non usciva dal convenzionale, ovvero dal senso allegorico allora in voga, e conteneva un sogno enimmatico del quale si chiedeva la spiegazione.

Ecco il sonetto:

A ciascun'alma presa e gentil core,
nel cui cospetto ven lo dir presente,
a ciò che mi riscriva in suo parvente,
salute in lor signor, cioè Amore.
Già eran quasi che atterzate l'ore
del tempo che ogni stella n'è lucente,
quando m'apparve Amor subitamente,
cui essenza membrar mi dà orrore.
Allegro mi sembrava Amor, tenendo
mio core in mano, e nelle braccia avea
Madonna, avvòlta in un drappo, dormendo.

Poi la svegliava, d'esto core ardendo
la paventosa umilmente pascea:
appresso gir lo ne vedea piangendo.

Questa specie di sciarada o di *rebus* piacque molto a quella radunanza, e parecchi non disdegnarono di farvi risposta, interpretando ciascuno il sogno a suo modo.

3. Fra gli altri era Guido Cavalcanti, poeta già celebre, e che, profondo filosofo e moralista, sforzavasi di alzare la poesia a qualche cosa di sostanziale, maritandola con la filosofia; e dispregiava le nude forme poetiche e con esse i poeti come Virgilio. A Guido non dové dunque dispiacere un sonetto immaginato secondo la sua scuola e la sua maniera; e, non contento a farci la risposta, giudicando esser quello un lavoro di giovane tirone entrato pur allora nell'arringo poetico e che per modestia o timidezza celasse il suo nome, per uno di quei movimenti spontanei che rivelano un nobile core, sentí bisogno di conoscerlo e lo conobbe: l'autore era un giovane di diciannove anni e si chiamava Dante Alighieri. Da quel tempo cominciò fra Dante e Guido una comunanza di affetti, che non si ruppe se non per morte. Amendue d'alto ingegno, amendue poeti, amendue innamorati, Dante parlava a Guido della sua Beatrice, e Guido parlava a Dante della sua Mandetta; e quando entrarono nella vita pubblica, amendue d'una parte, amendue esuli, amendue sventurati. Quando Dante perdette la sua Beatrice, cosí gli scriveva Guido:

Io vegno il giorno a te infinite volte,
e tròvoti posar troppo vilmente:
molto mi duol della gentil tua mente,
e di assai sue virtú che ti son tolte.

E a Guido cosí scriveva Dante, in uno de' suoi momenti di fantasia e di malinconia:

Guido, vorrei che tu e Lapo ed io
fossimo presi per incantamento,
e messi in un vascel che ad ogni vento
per mare andasse a voler vostro e mio;
sí che fortuna od altro tempo rio
non ci potesse dare impedimento;
anzi, vivendo sempre in un talento,
di stare insieme crescesse il desío.

Quest'ultimo verso è di una singolare energia. Forse non è alcuno che non abbia taluna volta fantasticato in questo modo, abbandonandosi a vane immaginazioni, volgendo le spalle al tristo mondo, e riparando su qualche isola deserta, solo con l'amata, o co' suoi piú cari. E tra' piú cari di Dante era Guido, il piú intimo e il primo de' suoi amici, come dice nella *Vita Nuova*.

Questi erano i sentimenti, queste le impressioni della giovanezza di Dante. La generazione passata gli era innanzi ne' suoi grandi uomini, di cui parla con tanto affetto e ammirazione. Quando incontra il Tegghiaio e il Rusticucci, dice:

Di vostra terra sono, e sempre mai
l' ovra di voi e gli onorati nomi
con affezion ritrassi ed ascoltai.

Ascoltai! Si sente qui fresca l'impressione del giovane, le prime volte che gli giungevano all'orecchio quei fatti. E con quale commovente semplicità parla di ser Brunetto!

Ché in la mente m'è fitta, ed or m' accòra,
la cara e buona imagine paterna
di voi, quando nel mondo ad ora ad ora
m' insegnavate come l' uom s' eterna.

4. Quanto alla generazione presente, era quasi una

con quella, nelle opinioni, ne' pregiudizi, ne' sentimenti, ne' partiti, negli amori e negli odii. Gl'illustri casati mantenevano il loro primato: gloriosi figli ricordavano la grandezza dei padri. Non ci era piú Farinata degli Uberti e Cavalcante Cavalcanti; ma ci era Lapo e Fazio degli Uberti, ci era Guido Cavalcanti. Le due generazioni erano una sola storia, tutta viva e presente nell'animo de' contemporanei.

Piú tardi troviamo questi uomini invòlti nelle lotte politiche; e cosí accaniti come i padri loro: persecutori e perseguitati. Vien poi il tempo della sventura e del disinganno. Guido, appena ritornato a Firenze, muore della malattia contratta nell'insalubre soggiorno di Sarzana, luogo del suo esilio. Dante va errando di città in città, spentagli fin la speranza del ritorno in patria. In quegli anni di tristezza la vita dové apparirgli altra da quella che gli parve sí bella e sí interessante ne' tempi andati. Fatto parte per sé stesso, alzatosi sopra amici e nemici, le ire e le ingiustizie partigiane sono in lui temperate da un sentimento piú nobile, dall'amor della patria.

5. Allato a questa vita cosí piena di realtà, in mezzo a cui Dante si moveva e a cui partecipava con quella varietà ed energia di sentimenti, che sono il privilegio delle forti nature, ce n'era un'altra, la vita delle scuole e dei libri. Là si apprendeva un' imagine, non pur diversa, anzi contraria, del mondo e dell'uomo. Il grand'uomo, l'eroe, non era Farinata, ma san Francesco d'Assisi; la grandezza era posta nella povertà, nell'astinenza, nell'ubbidienza, nell'umiltà; la vera azione era la preghiera e la contemplazione; la perfetta vita era estasi, aspirazione a sciogliersi dall'*umano* e attingere il *divino*. Lo stato umano o carnale dell'uomo, la sua purificazione e la sua glorificazione, questa *commedia spirituale* dell'anima è esso appunto il concetto dal quale è informata la *Divina Commedia*, e che giace

in fondo a tutte le opere didattiche e poetiche di quel tempo. Dante, come tutti sanno, è l'Anima rappresentata in questi tre gradi della sua Storia; e Beatrice è la Grazia o la Fede, che la conduce a salute. Questo concetto, nella sua prima semplicità, era non un'opinione astratta o teologica, ma vita e azione; allora c'era la fede, e c'erano i miracoli e c'erano i santi. Al tempo di Dante già non era piú un semplice *dato* della fede, ma un *dimostrato*, un concetto teologico-filosofico, mescolato di elementi platonici e alessandrini, di tradizioni pagane, di sottigliezze scolastiche.

6. Indi è che Dante, come Beatrice, è un personaggio non operante, ma contemplante; è un essere allegorico, l'Uomo o l'Anima nella storia della sua redenzione, è un'idea, non è un carattere. Ma in seno a questo Dante ascetico e teologo, venuto dalla scuola e dai libri, è rimasto vivo l'altro Dante, quale la storia ce lo dipinge e quale l' abbiamo veduto dianzi, il partigiano, il patriota, l' esule, lo sdegnoso e vendicativo Dante, tutto *umano* e *carnale*, in flagrante contraddizione con quello. Onde nasce l'originalità della *Commedia*, dove ciò che vi è di piú mistico ed ascetico si congiunge con ciò che vi è di piú terreno e umano: rappresentazione della vita di quel tempo in tutte le sue gradazioni e contraddizioni, dal piú intellettuale sino al piú grossolano, da' piú alti agl'infimi strati sociali, dalle astruserie della scuola alle lotte della vita pubblica ed a' misteri della vita privata. Certo, questo mondo, in tanta varietà di elementi posti l' uno fuori dell'altro, non è ben fuso e concorde, e vi permane un fondo astratto e pedantesco che resiste a tutti gli sforzi della fantasia. Sono in presenza due mondi irreconciliabili, un mondo teocratico-feudale, che ha per domma l'annullamento della personalità; ed il mondo del comune libero, dove la personalità è tutto. Lí hai un mondo lirico-didattico, dove l'uomo è il santo che prega e

contempla; qui hai un mondo epico-drammatico, dove l'uomo è l'eroe che opera e lotta: nell'uno l'uomo è ancóra invòlto nell'oscura notte del mito, e ci sta come genere, anzi che come individuo perfetto; nell'altro l'uomo apparisce nel pieno possesso e nella piena coscienza di sé stesso: l'uno è il riflesso filosofico-artistico del passato; l'altro è il preludio della vita e dell'arte moderna.

E quale preludio! A questo mondo della libertà e della coscienza, ritratto dal vivo da quel fondo vivace di realtà in mezzo a cui Dante era non solo spettatore, ma attore principale e appassionato, appartengono le piú originali e profonde concezioni della poesia italiana; qui, in questo mondo, allato a Ugolino, a Pier delle Vigne, a Brunetto Latini, a Capaneo, a Nicolò III, a Guido da Montefeltro; qui, in mezzo a questo corteggio di grandi figure, si drizza l'imagine di Farinata.

Come dal seno della mistica Beatrice è spuntata nella pienezza della vita reale la donna, Francesca da Rimini, cosí da entro a questo allegorico Dante, a questo protagonista della *Commedia spirituale* nel viaggio teologico da carne a spirito, a questo essere simbolico, umanità o anima, non ancóra l'*uomo*, piuttosto genere che individuo, piuttosto idea che carattere, esce in luce, puro da ogni elemento mistico e dottrinale, l'uomo libero, cosciente, volente e possente, la compiuta e reale persona poetica, Farinata.

7. In Dante ci era molto del Farinata: indi la sua grande ammirazione per questo illustre cittadino. Due cose Dante dispregiava sovranamente: ciò che è fiacco e ciò che è plebeo, papa Celestino e maestro Adamo. Il suo ideale, il suo *esser vivo*, il suo esser uomo, il virile, l'eroico, è la Forza; non certo la forza materiale, ma la forza dell'animo, ciò che egli chiama *magnanimità*, grandezza d'animo, una forza invitta, che tiene alta la nostra personalità sulla natura e sullo stesso

inferno e su tutti gli ostacoli e le vicissitudini. Questo concetto del virile è la Musa del sublime dantesco, nel suo lato negativo e positivo, come nei seguenti motti: *Guarda e passa.* — *Sciaurati che mai non fûr vivi.* — *Voler ciò udire è bassa voglia.* — *E per dolor non par lacrime spanda.* — *L' esilio che m' è dato onor mi tegno.* — *Alma sdegnosa, benedetta colei che in te s' incinse!* — *E cortesia fu lui esser villano.* — Questo concetto lampeggia pure in quella meravigliosa rappresentazione del viaggio di Ulisse, presentimento di Colombo, là dov'egli dice ai suoi:

> Considerate la vostra semenza:
> fatti non foste a viver come bruti,
> ma per seguir virtute e conoscenza.

E dove dice di Bruto:

> Vedi come si storce e non fa motto.

8. E a questo concetto appartengono tre altre creazioni della *Commedia*, la Fortuna, il Capanèo e il Farinata.

Nella Fortuna la Forza non è ancóra Libertà, non è ancóra uomo, ma è Natura o Necessità, vuota di passione e di lotta; perciò, tra le imprecazioni degli uomini, immutabilmente beata e serena:

> ma ella s'è beata e ciò non ode;
> con le altre prime creature lieta
> volve sua sfera e beata si gode.

Nel Capaneo il concetto è còlto al rovescio e in antitesi a papa Celestino. In questo papa e ne' suoi simili ci è l' assenza della forza, il non esser vivo; nel Capaneo ci è la millanteria della forza, la vanagloria dell'esser vivo: *Qual io fui vivo, tal son morto.* In questa profonda concezione di Dante la forza ci sta non per

raggiungere alcuno degli alti ideali, a cui è fatta la nostra semenza, ma ci sta per sé stessa. Se mi è lecito di parlare un po' alla tedesca, è una forza subbiettiva, vuota di contenuto, senza scopo e senza motivo, perciò arbitraria, la forza per la forza. Gli antichi rappresentarono questo concetto nella favola de' Giganti che volevano scalare il cielo; e Giove che li fulmina è appunto la forza delle cose che si vendica e li gitta giú. Prometeo tace ed è tranquillo del suo martirio, perché Prometeo è già l'uomo, forza conscia e libera, che ha le sue idee e i suoi fini, e, anche vinto, si sente maggiore della natura o di Giove. Capaneo non è ancóra l' uomo, ma è il nato de' Giganti, la forza ancóra bruta e naturale, di un'apparenza colossale al di fuori, ma vuota e fiacca dentro. In effetti, se guardiamo il di fuori, l'immagine della forza prende le piú grandi proporzioni. Capaneo, ucciso dal fulmine di Giove, non si confessa vinto, anzi dice con iattanza: "Qual io fui vivo, tal son morto,,. Né bastandogli, si studia metter in maggior risalto la sua forza:

"Se Giove stanchi il suo fabbro, da cui
crucciato prese la fólgore acuta,
onde l'ultimo dí percosso fui;
e s'egli stanchi gli altri, a muta a muta,
in Mongibello alla fucina negra,
gridando: Buon Vulcano, aiuta, aiuta,
sí com' ei fece alla pugna di Flegra,
e me saetti di tutta sua forza,
non ne potrebbe aver vendetta allegra ,, .

Capaneo concepisce Giove a sua similitudine: si finge un Giove plebeo e grossolano, pura forza materiale, e senz' avvedersene, fa il ritratto e la condanna di sé stesso. Codesto Giove è *crucciato* che Capaneo osi vantarsi uguale o superiore a lui; e, per farne *vendetta*, lo percote con la fólgore acuta. Ma non perciò Giove ha

potuto piegare l' orgoglio di Capaneo, rimasto morto *qual era vivo*, né il potrà mai, checché faccia: e qui è l' impotenza di Giove, il suo cruccio perpetuo, la sua vendetta non allegra. Capaneo dal fondo dell' inferno lo sfida e lo ingiuria, come facea vivo, e, per meglio certificare l' impotenza del Dio nella sua lotta contro di lui, ti offre una successione di *sforzi* con un meraviglioso *crescendo*, fino a rappresentare il Dio nell'atto ridicolo di raccomandarsi al buon Vulcano, gridando: "Aiuto, aiuto!,, ricordando con amaro frizzo la pugna di Flegra, quando fu assalito da' Giganti. E a questo Dio, circondato di tutta la sua potenza e armato di tutte le sue armi, che cosa Capaneo contrappone? Un semplice *me*:

e *me* saetti di tutta sua forza.

Rappresentazione meravigliosa di energia e di armonia, dove parola, frase, cadenza, periodo, colorito, il tono, lo stile e la forma esce tutto dalla profonda e immediata contemplazione del poeta.

Ma tutto questo non è che il di fuori, la simulazione e l'apparenza della forza, di rincontro a cui sembra impotente lo stesso Giove. La vera forza è al di dentro, nell' anima, ed è semplice e tranquilla; né, per affermarsi e farsi credere, le è mestieri tanto apparato e pompa esteriore. Capaneo, che sotto alla pioggia del fuoco giace *dispettoso e torto*, sí che, *secondo l' apparenza*, la pioggia nol matura,

sí che la pioggia non par che il maturi,

piú mena vanto, piú si sforza di dimostrare la sua forza, e meno ci riesce: perché la vera forza si vede, non si dimostra. Essendo la sua forza puramente materiale, quando fu percosso dalla fólgore, entrò nella sua anima questa persuasione, che Giove materialmente è piú forte

di lui. Ma la sua fiacchezza morale gl'impedisce di fare ad altri e a sé stesso questa confessione, e perciò nel suo linguaggio trovi l'ostentazione della forza, per renderla credibile agli altri e a sé, e dare una mentita alla propria coscienza. Il sentimento che nasce da questa contraddizione tra l'essere ed il parere, tra la fiacchezza interna, o la coscienza della sconfitta, e la simulazione della forza e della vittoria, è il dispetto o la rabbia, che è la ribellione impotente de' superbi, quando sono fiaccati e domi da piú forti di loro:

> " O Capaneo, in ciò che non s'ammorza
> la tua superbia, se' tu piú punito:
> nullo martirio, fuor che la tua rabbia,
> sarebbe al tuo furor dolor compito ".

La fólgore di Giove avea colpito non pure il suo corpo, ma l'anima.

9. Fin qui non abbiamo ancóra il virile, l' uomo, la forza libera e consapevole. In Farinata l'uomo comparisce per la prima volta sul moderno orizzonte poetico.

Farinata non solo non mena vanto della sua forza, ma ignora di esser forte. Questo concetto della pura forza, vuota di ogni contenuto, e intenta solo a soddisfare sé stessa, è estraneo al suo carattere. Non sa di aver forza. Questo solo ei sa, che ama la sua parte con tutta l'energia e la possanza dell'anima. La forza in lui non è potenza astratta e vuota, come in Capaneo, ma è inseparabilmente congiunta con le idee, i motivi le i fini, di cui egli è consapevole e che lo movono all'opera. Questa non è necessariamente forza corporale, anzi può talora dimorare in corpo fiacco; ma è forza d'animo, ciò che Dante chiama magnanimità, quella grandezza morale che abbella la fisionomia e ingrandisce nell' immaginazione anche le proporzioni corporali, e che noi oggi chiamiamo tempra o *carattere*.

Il carattere, nel senso estetico, non è questa o quella

parte dell'anima, ma è la personalità tutta intera, tutto l'uomo; non è volontà e potenza in astratto, ma volontà e potenza vivente, manifestata nelle idee, ne' sentimenti, nelle azioni, co' suoi motivi e i suoi fini: ciò che Dante chiama *esser vivo*, e ciò che costituisce l'individuo, la persona libera e consapevole. In papa Celestino ci è assenza di carattere. Nella Fortuna il carattere è cristallizzato, come nella Natura. Nel Capaneo è pura forza, è in potenza, non è in atto. Nel Farinata la forza non è qualche cosa che stia da sé, ma è già un divenuto, e la senti vivere nell'energia delle convinzioni e de' sentimenti e delle azioni. E questo è il carattere, questo è la persona, nella ricchezza delle sue determinazioni, nella libertà de' suoi movimenti, vita e azione. Così l'uomo esce dall' indeterminato del simbolo e del puro ideale e diviene reale, diviene un personaggio drammatico, l'attore.

Ma questo non è fin qui che il nudo e magro concetto dell' uomo, del virile. Ora noi vogliamo assistere al piú magnifico spettacolo a cui l'umanità possa essere invitata; vogliamo vedere questo concetto moversi, animarsi, prender carne, divenire una *forma*. E quando lo vedremo lí, dirimpetto a noi, compiutamente realizzato, potremo dire: Ecco l'uomo!

10. Farinata, il grand'uomo della generazione passata, vive già da molto tempo nell' immaginazione di Dante, è un personaggio lungamente covato e ammirato. Già dicemmo che Dante, incontrando Ciacco, dimandò: " Dov' è Farinata? fa' che io lo conosca „. Come giunge nel cerchio degli eretici, volge lo sguardo intorno: sapea Farinata seguace di Epicuro, e spera trovarlo colà, ma rimane deluso: nessun uomo, solo tombe scoperchiate.

> " La gente che per li sepolcri giace
> potrebbesi veder? „

chiede a Virgilio: domanda in apparenza generale, la

cui sostanza è non in quello che è espresso, ma in quello che è sottinteso, che tace il labbro ed hanno già espresso gli occhi; e Virgilio lo guarda e l'indovina:

. . . . " Satisfatto sarai tosto,
ed al desío ancor che tu mi taci ".

E mentre Dante pronunzia una risposta, mezza tra la scusa e l'ossequio, ecco una voce uscire improvvisa da un sepolcro, e Dante per naturale istinto accostarsi, quasi temendo, a Virgilio, e Virgilio gridare:

. . . . " Vòlgiti, che fai?
vedi là Farinata che s' è dritto;
dalla cintola in sú tutto il vedrai ".

L'inattesa comparsa di Farinata sulla scena è apparecchiata in modo, ch'egli è già grande nella nostra immaginazione e non l'abbiamo ancóra né veduto né udito. Farinata è già grande per l'importanza che gli ha data il poeta e per l'alto posto che occupa nel suo pensiero. E noi non lo vediamo ancóra, e già ce lo figuriamo colossale dalle parole di Virgilio:

dalla cintola in sú *tutto* il vedrai.

Volevi vederlo: eccolo tutto innanzi a te. *Tutto*! — Il Tasso, rappresentando Clorinda posta su di una collina e contemplata dall'amante, dice:

tutto quant'ella è grande era scoperta.

Tutto qui non esprime grandezza e niente aggiunge alle proporzioni naturali di Clorinda. Il suo significato bisogna cercarlo nella fantasia dell'amante, innanzi al quale ella si presenta in *tutta* la sua bellezza, senza che nessuna delle elette forme gli rimanga celata; ed egli vi si affisa, vi s'incanta ed oblía Argante che lo sfida a battaglia. Di altro valore è il *tutto* di Virgilio:

altra è la situazione. Il significato di questo *tutto* è nell'opinione che Dante ha preconcetta di Farinata, e vuol dire: " Lo vedrai in tutta la sua grandezza ", tenendo cosí l'ufficio di quel che nelle arti plastiche si chiama rilievo, servendo cioè a trasfigurare il reale e dargli le proporzioni che gli attribuisce la fantasia. Siccome l'immaginazione non può cencepire l'astratto e l'intellettuale che dandogli corpo e figura, la grandezza morale m'ingrandisce anche quel corpo, non altrimenti che fa il volgo, poeta nato, il quale, quando gli si parla di conquistatori, se li rappresenta in forma di giganti. Come in pittura, cosí in poesia lo studio dell'illusione è uno de' piú importanti. L'artista vi giunge naturalmente, quando abbia l'immaginazione chiara e calda, sí che la figura le stia innanzi tutta intera, e non come semplice esteriorità, ma come espressione di ciò che è dentro, come carattere. Di tal natura è l'attitudine in che il poeta rappresenta Farinata:

> ed ei s'ergea col petto e con la fronte,
> come avesse l'inferno in gran dispitto.

Farinata sta con mezza la persona nascosta nell'arca; rimane solo di fuori il petto e la fronte; e nondimeno egli ci apparisce come torreggiante sugli oggetti circostanti. È un'altra illusione, un altro rilievo prodotto da una parola, *s'ergea*. E qual è il significato di questo *s'ergea?* Quando io mi trovo la prima volta di rincontro ad un grand'uomo, poniamo pure ch'io sia un gigante e quegli un pigmeo, io mi sento quasi per istinto far piccolo piccolo, e piú mi par grande, piú mi rimpiccolisco. E al contrario, ci hanno uomini abbietti che vanno per le vie pettoruti e a testa alta, e possono stirarsi quanto vogliono, ché saranno sempre piccoli: perché la grandezza è posta non nella realtà delle proporzioni, ma nella nostra immaginazione. Quando Kléber, rapito nell'entusiasmo della vittoria, diceva a Napoleone: " Ge-

nerale, voi siete grande „, la nostra immaginazione colloca Napoleone sul piedistallo e il gigantesco Kléber ai suoi piedi col capo inchino. Kléber, che avea tanto potere sull'esercito, s'ecelissava innanzi a Napoleone, perché Kléber imponeva con la statura, e Napoleone comandava con l'occhio; l'uno parlava a' sensi, l'altro ammaliava le immaginazioni. Quel *s' ergea*, preso solo materialmente, è ridicolo; diviene sublime, perché non ti dà la semplice figura, ma ti dà il carattere:

come avesse l'inferno in gran dispitto.

Quell'ergersi ti dà il concetto di una grandezza tanto piú evidente, quanto meno misurabile; è l'ergersi, l'innalzarsi dell'anima di Farinata sopra tutto l' inferno. Cosí, con un colpo solo di scalpello, Dante ha abbozzata la statua dell'eroe; e ti ha gittata nell'anima l'impressione di una forza e di una grandezza quasi infinita.

II. L'inferno qui ci sta non per sé stesso, nel suo significato diretto e morale, perché ciò che qui ti colpisce non è certo Farinata peccatore, Farinata in quanto è eretico. Il peccato è menzionato unicamente a dare spiegazione perché in questo cerchio si trovino Farinata e Cavalcanti. Dinanzi alla grandezza morale di Farinata, al suo ergersi, tutte le figure diventano secondarie, e lo stesso inferno ci sta per dar rilievo alla sua grandezza. Nella nostra immaginazione l'inferno è la base e il piedistallo su cui si erge Farinata. E come l' inferno è scomparso, cosí è del pari scomparso il Dante simbolico. Dante non è qui l'anima umana peregrina per i tre stadii della vita, ma è un Dante di carne e ossa, il cittadino di Firenze, che ammira il gran cittadino della passata generazione, e rimane come annichilito innanzi a tanta straordinaria grandezza. Eccolo lí, innanzi all'uomo che ha desiderato tanto di vedere: *il suo viso rimane fitto in quel viso:* egli è là, estatico,

turbato, e non sa quel che si faccia, ed è necessario che Virgilio lo scuota e lo pinga con le mani verso di lui: " Desideravi tanto di veder Farinata e di parlargli; accòstati, ch' egli ti possa udire: *le parole tue sien conte:* „

I' aveva già il mio viso nel suo fitto,
ed ei s' ergea col petto e con la fronte,
come avesse l'inferno in gran dispitto.
E l'animose man del Duca e pronte
mi pinser, tra le sepolture, a lui,
dicendo: " Le parole tue sien conte „.

Il gruppo è perfetto di armonia e di disegno. Si vede Farinata torreggiante sopra l' inferno, e Dante a distanza, immobile, attònito il volto nel volto di lui.

12. Se questa magnifica *messa in iscena* desta nell' anima il sentimento della grandezza e della forza, le prime parole di Farinata ispirano simpatia e affetto. Sul suo letto di foco, chiuso nella tomba, gli giunge all'orecchio il parlare toscano e di uomo vivo, e balza in piè:

vedi là Farinata che s'è dritto.

Un cittadino toscano, la loquela del suo paese, la sua Firenze, le piú care memorie gli si affollano nell'anima, e rammorbidiscono la sua fiera natura, e dànno al suo accento non so che gentile, l'accento della preghiera. In questa onda di dolci sentimenti si lava e si purifica ciò che è duro ed eccessivo nell'anima appassionata del partigiano; e sente rimorso, *quasi* rimorso, di aver potuto come capoparte esser molesto alla sua patria, alla sua nobil patria:

" O tósco che per la città del foco
vivo ten vai cosí parlando onesto,
piàcciati di ristare in questo loco.

La tua loquela ti fa manifesto
di quella nobil patria natío,
alla qual *forse* i' fui troppo molesto „.

Forse! sono le sfumature e le delicatezze dell'anima, che balzan fuori in modo spontaneo e irriflesso, evocate da fatti inaspettati e cosí ingegnosamente inventati. L'improvviso è espresso fino in quel súbito erompere delle parole, prima ancor che noi sappiamo onde vengano e da chi. Se Farinata dicesse: " Io fui molesto alla mia patria „, sarebbe un giudizio già fatto e vagliato e determinato. Ma questo concetto gli si presenta ora la prima volta innanzi, còlto all'improvviso da una di quelle gagliarde impressioni che mettono l'anima a nudo, e, sotto la pressione di dolci sentimenti, gli esce dalla bocca una confessione, in quella prima forma provvisoria di un giudizio nuovo e improvviso che non si è avuto il tempo di esaminare. Il Leopardi diceva che niente è piú poetico del *forse*. Ed io aggiungerò: e niente piú profondo; riferendosi alle graduazioni piú fuggevoli e piú delicate dell'anima. *Fui molesto*, ti dà un giudizio assoluto e astratto; *forse fui molesto*, te lo dà presente, ora appunto, fra tali impressioni, in tali condizioni, te lo dà non nella generalità dell'idea, ma nell'atto della vita.

Le passioni di un'anima nobile, quando anche sieno eccessive, non l'occupano in modo, che non resti intatto nel piú profondo ed imo alcun che di puro e di grande, che vien fuori subitamente in qualche straordinaria impressione, diffondendo la sua luce e la sua simpatia su tutta la persona. Questo alto sentimento, che purifica e abbella Farinata nella violenza della sua passione, Dante qui ha fatto scattar fuori con la sua profonda intuizione de' secreti del cuore. Il gran cittadino nobilita e assolve il partigiano.

13. Ma non è che un momento. E quando Farinata si vede presso quell'uomo, e lo ha squadrato e non lo ha

conosciuto, diviene quasi sdegnoso; sospettando non forse appartenesse al partito contrario al suo. Lui, che poco innanzi sentía rimorso di essere stato forse molesto alla patria con le sue passioni, è pur lui che un momento appresso si sente invadere da quelle passioni. La natura ripiglia il suo posto; il partigiano si presenta nella sua crudità. Non basta a Dante esser toscano; per trovar grazia appresso a Farinata bisogna ch'egli sia ghibellino. *Chi fûr li maggior tui?* In quei tempi di tanta energia, il partito non era solo legame di opinione, ma eredità di famiglia: tale il padre, tale il figliuolo:

Com' io al piè della sua tomba fui,
guardommi un poco, e poi, quasi sdegnoso,
mi dimandò: " Chi fûr li maggior tui? „
Io, ch'era d' ubbidir desideroso,
non gliel celai, ma tutto gliel' apersi;
ond' ei levò le ciglia un poco in soso,
poi disse: " Fieramente furo avversi
a me, ed a' miei primi ed a mia parte,
sí che per due fiate gli dispersi „.

L' impressione di queste fiere parole, accompagnate da gesti cosí risoluti, è irresistibile. E in che è posto dunque tale incanto che spieghi questa impressione? Forse in quel brusco: *chi fûr li maggior tui?* o in quell'atto cosí significativo di altèro corruccio: *levar le ciglia in sú?* o forse in quell' unificare ch' ei fa *sé e i suoi primi e sua parte*, come fosse una sola anima e una sola passione? o in quel verbo, piantato lí in ultimo, solitario e staccato, che, nella sua sprezzante rapidità, ricorda il *veni, vidi, vici* di Cesare? In tutto questo; o piuttosto nel fondo stesso della concezione, saputa afferrare di un getto, da cui scaturisce tanta maraviglia ed evidenza di stile, in quel misto di passione e di forza in che è posto il carattere di Farinata. Di qui tanta concordanza di gesti e di parole che si comen-

tano a vicenda: i gesti brevi e precisi; il dire rotto, brusco, imperativo, di un uomo d'opera e di comando; è la forza che si manifesta nella veemenza della passione, sènza moti incomposti o esagerati, senza iattanza, con quella sicurezza che ha l'uomo serio quando parla di sé. Troviamo ora nelle parole e riconosciamo quel Farinata, che ci parve nella figura sí grande, superiore all' inferno.

14. Dante, abbiamo detto, avea in sé del Farinata. Quest'uomo, tutto rimpicciolito innanzi a quella grande figura, estatico, ubbidiente, quando ode oltraggiare la sua famiglia, sia pure quegli che parla un Farinata, sente ribollirsi nelle vene il sangue de' padri suoi, e ci apparisce anch'egli colossale e sta a paro con Farinata. Abbiamo tanta miseria di comentatori che qui si sentono impacciati, e disputano se Dante era guelfo o ghibellino quando Farinata gli parlava; e come, essendo i suoi antenati guelfi e lui un ghibellino, possa qui farsi difensore della causa guelfa. O i comentatori politici! Dante è qui né guelfo, né ghibellino; Dante è figlio, né ci è cosa tanto commovente, quanto questo Dante, che innanzi al nemico della sua famiglia e che le sta sopra col piede, obblía il suo partito e sé stesso, e diviene il padre suo e risponde:

> " S' ei fûr cacciati, ei tornâr d'ogni parte
> . . . . . l' una e l'altra fiata;
> ma i vostri non appreser ben quell'arte ".

Qui si sente che il foco dell' ira è montato sul viso di Dante, e che per la sua bocca parlano i suoi antenati. Farinata avea detto: " Li dispersi *per due fiate* ", appoggiandovi sopra la voce; e Dante gli ritorna quel plurale distinto in due singolari, *l'una e l'altra fiata;* e qual sarcasmo nell'ultimo verso, dove, in quell' *arte male appresa* di ritornare in patria, si sente un comico serio, che presuppone in chi parla un riso, ma un riso

amaro! *Arte mal appresa* è uno di quei motti che restano inchiodati nella mente e non si dimenticano piú. Il motto è lanciato, e Farinata l' ha raccolto.

15. Ma in questo rapido cambio di parole, tra botta e risposta, ecco sorgere dalla tomba il Cavalcanti, il padre di Guido, l'amico e il compagno di Dante.

Farinata avea chiesto: *chi fûr li maggior tui?* Dante risponde esser egli Dante degli Alighieri. Questo nome, che avea destata l' ira di Farinata, sveglia ben altra impressione in colui che gli giaceva accanto, nel padre di Guido. Egli pensa: Dante e Guido sono amici, compagni, amendue di alto ingegno. Se Dante è qui e vivo, forse anche qui è Guido, il figlio mio; e si leva in ginocchione a guardare:

D'intorno mi guardò, come talento
avesse di veder s'altri era meco;
ma poi che il sospecciar fu tutto spento,
piangendo disse: " Se per questo cieco
carcere vai per altezza d'ingegno,
mio figlio ov' è? e perché non è teco? „

Ai contemporanei, che aveano innanzi la storia di Guido e di Dante, questi versi dovettero suscitare molti sentimenti e idee e memorie per noi perdute: Dante stesso dové scriverli con grande commozione, perché, se al mille trecento, epoca del suo viaggio allegorico, Guido era ancor vivo, quando scriveva, era morto. E dové pensare che per suo consiglio Guido fu mandato in bando; che se poté farlo rivenire a Firenze, fu troppo tardi, perché morí pochi giorni dopo della malattia contratta nell' esilio; e che egli medesimo (chi glielo avrebbe detto quando Priore sbandeggiava il suo Guido?), egli medesimo era esule e disperato del ritorno. Di tutti questi sentimenti e ricordanze non c'è qui vestigio; tutto questo, che pei contemporanei era vivo e presente, per noi è morto; perché ne' lavori d'arte non

rimane della storia se non quello solo che è appreso e fissato nella forma: tutto l'altro perisce irrimediabilmente. I comenti storici possono spiegare, chiarire, risuscitare fatti e circostanze e date; ma non i sentimenti e le impressioni, e tante sfumature e gradazioni fuggevoli e intime in che è il fine dell'arte. Non c'è poesia che giunga a' posteri intera: una parte muore, né può disseppellirla la storia. E qual meraviglia? Potete voi disseppellirmi il vostro ieri? Quante impressioni e sentimenti, e non è scorso che un giorno, sono già fuggiti dalla vostra memoria! e non torneranno mai piú. Il poeta è uomo e vive nella storia in mezzo all'incidente, né concepisce l'eterno se non insieme con quello che muore. Quanta parte di poesia è morta nella *Divina Commedia*, quante parole hanno perduta la loro freschezza, e quante frasi il loro colore, e quante allusioni il loro significato! La parola non può, come lo scalpello o il pennello, rappresentare tutta la figura; essa non s'indirizza a' sensi, ma alla immaginazione, e riesce allo stesso effetto spesso con un tratto solo, con un *tutto*, con un *si ergea*. Questo tratto è prosaico quando lascia inerte e vuota l'immaginazione, ed è poesia quando molte idee accessorie tumultuarono nella mente dell'artista che le ha concepite, e quando esso ha virtú di svegliare nella mente del lettore altrettali idee accessorie. Ma, se queste idee sono personali, la comunanza di sentimenti tra il poeta e il lettore è interrotta, perché le idee personali sono intransitive, non passano, non si trasmettono, restano nella persona e muoiono con la persona. *Mio figlio ov' è? e perché non è teco?* Questo verso, che ha il suo interesse in molte idee personali, legate con que' tempi e con quegli uomini, ha potuto commovere i contemporanei; noi lascia freddi e muti. E nondimeno tutta questa poesia ha traversato i secoli con costante ammirazione; perché le idee personali sono qui i contorni e gli antecedenti del fatto

poetico, occasione e ispirazione, ma non materia e sostanza di una poesia che ha il suo valore e il suo interesse e le sue idee accessorie nella immortale e sempre giovine umana natura, e perciò conserva la sua freschezza, anche quando le impressioni e i fatti e i sentimenti che ispirano il poeta sieno spenti. In effetti, l'interesse è qui posto ne' varii affetti e sentimenti da cui è travagliata l'anima di un padre, sia Cavalcante, sia altri. Certo non è indifferente che il padre sia Cavalcante, che il figlio sia Guido e che il poeta sia Dante; e neppure che guida di Dante sia Virgilio, da Guido avuto a disdegno: la realtà storica concorre all'effetto generale, ed è l'accidente, l'accessorio, l'accompagnamento obbligato che dà alla creazione artistica l'ultima finitezza, l'apparenza compiuta del vero; oltreché è qui causa occasionale e ispiratrice, che ha commosso il poeta e gli ha svegliato l'estro. Ma ciò che è uscito dalla fantasia è una creazione indipendente da ogni idea personale e da ogni accessorio storico, radicata nel fondo vivace del cuore umano; perciò riman fresca e giovane, ancorché quelle idee e quegli accessorii sieno morti.

16. Che è in effetti questa poesia? È una pagina del cuore umano nelle sue piú delicate gradazioni. E queste gradazioni sono espresse sensibilmente da tre movimenti istantanei e irriflessi che il poeta attribuisce a Cavalcante, al padre. Dapprima si leva in ginocchione; poi si drizza in piè; da ultimo ricade supino; che risponde a tre stati del suo animo: un desiderio misto d'incredulità; poi una dolorosa ansietà; indi un dolore senza nome.

Dapprima si leva in ginocchione: il padre non credo quello che la ragione gli dice strano; eppur lo crede, perché il suo cuore lo desidera: il primo suo atto è un forse, un credere e discredere, è un *sospettare*, *un volger l'occhio intorno*; e quando cerca e non trova Gui-

do, il padre piange, visto cadere in terra tanta speranza. La situazione è fin qui tènera, ma tranquilla: una parola equivoca di Dante l'alza fino all'angoscia ed allo strazio. Gli equivoci sono facili a nascere, quando chi parla e chi ode sono in diversa situazione d'animo. Quando Dante nomina Virgilio e accenna al disdegno di Guido per il gran poeta, suo duce e suo maestro, la sua immaginazione è tutta in quei tempi giovanili, in quelle prime gare della scuola e de' convegni letterarii, e può molto bene adoperare un verbo di tempo passato, dire " *ebbe* a disdegno „; ma quel passato giunge all'orecchio del padre senza le idee accessorie che lo spiegano, e significa: " tuo figlio è morto „. Alla improvvisa notizia succede un movimento istantaneo di ansietà nel suo animo, a cui risponde un movimento parimente istantaneo del corpo:

di subito drizzato gridò :.....

dove il drizzarsi e il gridare è espresso come un'azione quasi unica e contemporanea, e quell'accento straordinario nella nona sillaba, quell' *ò* di *grídò* risuona alcun tempo all'orecchio, come corda musicale che, dopo toccata, segue il suo tintinnío, e rappresenta e dipinge lo strazio e l'affetto della voce. Questi versi straordinarii, per la giacitura dell'accento nella settima o nona sillaba, si chiamano per l'appunto danteschi, e, fatti a disegno, sono di grand'effetto. Tale è il noto verso del Tasso, che fa riscontro a questo:

la vide, la conobbe e restò....

I grandi piaceri e i grandi dolori non acquistano fede a prima giunta; si vorrebbe non avere udito, non aver compreso; e si ripetono le parole e si vuole replicata la notizia: si desidèra di frantendere, si discrede all'orecchio:

. . . . . " Come
dicesti? egli ebbe? Non viv'egli ancóra?
Non fere gli occhi suoi lo dolce lome? „

Questo non è una figura rettorica, come ne' versi del Tasso:

Io vivo, io spiro ancóra? e gli odïosi
rai miro ancor di questo infausto dïe?

Tancredi sapeva benissimo di esser vivo, né ci era bisogno che per tre volte se lo domandasse. Ma in Cavalcante ci è vero strazio, innanzi a una parola equivoca e al silenzio di Dante, che stava come distratto e non rispondeva. Indi il suo insistere e il dir lo stesso, trovando forme sempre piú vive, finché all'ultimo tocca il piú alto dell'affetto. Cosa è la vita per Cavalcante, giacente nel *cïeco carcere* della tomba? È la luce, la dolce luce, toltagli per sempre:

non fere gli occhi suoi lo dolce lome?

A ciascuna domanda del padre, Dante rimane in silenzio e come assorto: diresti che un altro pensiero gli si attraversi pel capo. Pensava: poi che i dannati conoscono l'avvenire, o come ignorano il presente? come Cavalcante ignora che Guido è ancor vivo? Ma il silenzio di Dante avea per Cavalcante un terribile significato. Quel silenzio voleva dire: " Tuo figlio è morto! „ Vi sono momenti ne' quali una parola è un colpo di pugnale, e nessun osa profferirla e si tace: quel silenzio è eloquente piú di un discorso. Quando Achille domandò di Pàtroclo, e vide tutti intorno silenziosi, esclamò: " Pàtroclo è morto! „ — " Tuo figlio è morto! „ e, come percosso da fulmine, il ritto in piè cade supino:

supin ricadde, e piú non parve fuora.

Il dolore è sublime, quando all'improvvisa notizia i diversi sentimenti si aggruppano e si affollano tutt'ad un tratto e in confuso innanzi all'anima e la soverchiano e la prostrano. Dire questo dolore inesprimibile, ineffabile, indicibile, dire che agli occhi mancarono le lacrime, alla bocca le parole, è usar modi consueti, di nessuna efficacia piú. L'inesprimibile, se volete rendermelo sublime, datemegli una espressione. Volete rendere sublime la grandezza? mostratemi una piramide. Volete rendere sublime il dolore? copritemi di un velo il capo di Agamennone innanzi al sacrificio d'Ifigenía, o fatemi cadere un uomo, come corpo morto, e soprattutto rubatemelo alla vista: meno veggo e piú immagino. Di tal natura è la caduta istantanea di Cavalcante, e dopo—silenzio e tomba—*e piú non parve fuora.*

17. E qui, nuove miserie de' comentatori. Perché Dante ha interrotto il racconto di Farinata? Perché ci ha ficcato in mezzo quest' episodio che non ci ha nulla a fare? Perché Farinata si mostra insensibile a tanta pietà? Per dirne una, ecco la risposta di Foscolo. Rifrugando tra le antiche cronache, trova che il figlio di Cavalcante era genero di Farinata: indi la parentela tra il fatto principale e l'episodio. E se Dante fa rimaner Farinata impassibile alla notizia della morte del genero, gli è per mostrare come *l'uomo pubblico non dee sentire gli affetti privati.* Eccoci caduti in un miserabile *fabula docet.* E da quando in qua è disdetto all'uomo pubblico di versare una lacrima sulle sue private sventure? Ed anche quando ti è richiesto il sacrificio degli affetti privati, non è viltà il sentire, ma cedere al sentimento. Il sacrificio tanto è piú nobile, quanto costa piú lacrime; e se volete rappresentarmi Bruto che danna a morte i figliuoli, sta bene: ma se volete ch'io m' interessi per lui, fatemelo veder piangere. Farinata innanzi a uno spettacolo tanto pietoso, non muta aspetto, non move il collo, non piega sua costa. Perché?—Vedete là nel tempio

la Giulia di Berchet: in mezzo a popolo variamente atteggiato, lei sola immobile, *non ode, non vede, non guarda che in cielo.* Perché ella sembra estranea a tanto movimento di cose e di uomini? Perché Giulia è una madre; perché il suo pensiero è tutto raccolto nel figlio ch'ella teme di veder sortire dall'urna soldato austriaco con l'aquila in fronte, perché in quel punto il figlio è il suo universo.

18. E perché Farinata, il magnanimo, rimane immobile come una statua? Perché egli non vede e non ode, perché le parole di Cavalcante giungono al suo orecchio senza andare sino all'anima, perché la sua anima è tutta in un pensiero unico, rimastole infisso come uno strale, *l'arte male appresa*; e tutto quello che avviene fuori di sé è come non avvenuto per lei. E così, quando Cavalcante sparisce, quali sono le prime parole di Farinata?

> " E se, continuando al primo detto,
> egli han quell'arte, disse, male appresa,
> ciò mi tormenta piú che questo letto ".

Quest'uomo, in tutto questo spazio, non pensava che a quel detto di Dante: dalle parole di costui fino alla sua risposta corre un qualche intervallo, riempito da Cavalcante, che è interruzione per il lettore, ma per il magnanimo continuazione dello stesso pensiero, prolungamento dello stesso dolore: un dolore che vuol dominar solo, che non patisce compagnia, che lo rende estraneo alla morte del genero, che dico io? che lo rende estraneo al foco dell'inferno; il dolore morale gli fa obbliare la pena materiale, o, per dir meglio, glie la fa ricordare, solo per trovare il suo dolore piú grande al paragone:

> ciò mi tormenta piú che questo letto.

19. Chi vuol sentire quanta distanza è tra la vanità millantatrice di Capaneo e la severa grandezza di Farinata, vegga qui. Capaneo parla con iattanza, per dissimulare a sé e agli altri la coscienza della sua sconfitta. Farinata non ha nulla a nascondere; niente è nelle sue parole che non sia dentro nell'anima; e innanzi a Dante, che gli ha infisso lo strale, esprime la grandezza infinita del suo dolore. Ma quello strale il fiero uomo lo rigetta là ond'è partito. " Tu dici che i miei hanno male appresa l'arte di ritornare in patria: ma anche tu saprai per tua esperienza quanto è difficile imparare quell'arte ". È lo stesso strale lanciato da Dante, che colpisce Dante nel cuore:

" Ma non cinquanta volte fia raccesa
la faccia della donna che qui regge,
che tu saprai quanto quell'arte pesa ".

Ma, aprendo la ferita nel cuore di Dante, non perciò Farinata sente lenire la sua, e non si può consolare che il popolo sia cosí *empio*, senza pietà, verso i suoi. Dante gli ricorda, non senza una cert'aria d'ironia, la battaglia dell'Arbia, dov'egli *disperse* i Guelfi:

. . . . " Lo strazio e il grande scempio,
che fece l'Arbia colorata in rosso,
tale orazion fa far nel nostro tempio ".

20. E qui balza fuori un altro tratto di questo carattere cosí pieno e ricco. Guardate nel suo insieme una battaglia, e vi rapirà in ammirazione; guardate questo o quel morente, e voi piangete. Quando Farinata ha detto: " Io per due fiate gli dispersi ", quel motto ci par sublime, perché ci mostra un grand'uomo, che quasi con un solo sguardo mette in fuga gli avversarii. Ma quando Dante gli gitta sul viso il sangue cittadino e gli mostra l'Arbia colorata in rosso, il fiero

uomo sospira, egli che aveva detto testé *io*, e non soffre ora di regger sulle spalle egli solo il peso di quel rimprovero, e va cercando compagni: ma rileva tosto il capo trovando nella sua vita la piú bella delle sue azioni, di cui la gloria è tutta sua, di lui solo: la scena si rischiara e si abbella; al cruento vincitore di Arbia succede il salvatore di Firenze, ultima immagine che è la purificazione e la trasfigurazione del partigiano:

Poi ch' ebbe sospirando il capo scosso,
" A ciò non fui io sol „ disse, " né certo
senza cagion sarei con gli altri mosso;
ma fui io sol colà, dove sofferto
fu per ciascun di toglier via Fiorenza,
colui che la difesi a viso aperto„.

Quest'ultimo verso è un'epigrafe, l'apoteosi. Ed è rimasto ne' secoli il motto *caratteristico* in cui si chiude e si epiloga la vita dell'Eroe.

21. Certo, il tipo del Farinata è ancóra troppo semplice per l'uomo moderno. C' è lí dentro la stoffa ancóra epica dell' uomo, non ancóra drammatica. Manca l' eloquenza, manca la vita interna dell' anima. La è una grande natura, ma che, come la statua di Mennone, ha bisogno di esser percossa da impressioni esterne per rendere un suono. Le impressioni sono trovate con grande felicità e originalità, e producono meravigliosi effetti drammatici, ciò che oggi si direbbe *colpi di scena*; il suono è una sola e rapida espressione, ma che lascia intravvedere tutte le profondità del sentimento, di un sentimento non sviluppato, non analizzato. È l'uomo ancóra primitivo e spontaneo nella sua semplicità, che vive tutto di fuori, e non si raccoglie e non si esamina; di una vita interiore sintetica, che attende l' impressione per raggiare. Per ciò l'espressione è spesso tutta intera in un tratto solo, e quando vai appresso, già non

è lo stesso sentimento graduato e riprodotto che ti è innanzi, ma una nuova impressione e un nuovo sentimento. Ciò che è proprio della maniera di concepire e di esprimere del nostro poeta, i cui tratti sono schizzi, anzi che compiute e ricche rappresentazioni. Quello che è piú sviluppato e graduato in una rappresentazione unica è l' Ugolino, poesia perciò piú moderna e piú popolare.

Qui mancano i contorni; hai i lineamenti sostanziali; sono guizzi di luce che illuminano a un tratto tutto l'orizzonte, mi si passi la metafora, della vita interna. E tutti i lineamenti presi insieme ti offrono, in ciò che ha di piú profondo e intimo il tipo virile, come Dante l'ha concepito, l'uomo del Comune libero, scioltosi dal simbolismo de' tempi teocratici e feudali, formato dalle lotte della vita pubblica, e giunto al piú alto segno della forza e della grandezza morale, divenuto un *carattere*.

22. È tristo a pensarlo, ma è facile a concepirlo, chi sa la nostra storia: l'uomo di Dante, il tipo del Farinata, la stoffa da cui sono usciti i grandi personaggi di Shakespeare, è rimasto unico e solo esempio nella nostra poesia! Dante stesso ne' suoi tratti essenziali sembra un poeta estraneo all' arte italiana! Bene abbiamo per lui una ammirazione rettorica, ma siamo fuori del suo spirito.

Dopo il lungo oblio della servitú risensati, Dante fu rimesso sugli altari, e poeti e prosatori tentarono d'instillare nelle vene del popolo un po' di quel sangue e di quella vita. All'uomo del Metastasio, l' uomo rettorico, cantante, ballerino, sonetteggiante e accademico, all'uomo arcade, si volle sostituire l' uomo di Dante, e parecchi Diogeni ne andarono in cerca. Era un parlar continuo di forza e grandezza e dignità e virilità. Ma l'uomo di Dante, appunto perché cercato, non si fe' vedere; e appare invece l'uomo arido e astratto di Alfieri, non trovato nel vivo della società, ma nell'alte-

rezza dell'anima solitaria. Cosí uscirono in luce i Bruti, i Timoleoni, gli Agidi, gl'Icilii, che sono tanto distanti dal Farinata, quanto l'Italia viva e presente di Dante dista da un' Italia foggiata dal pensiero individuale e battezzata l'Italia futura.

III.

PIER DELLE VIGNE

1. Le vecchie maniere dei commenti sulla *D. C.* — 2. Le nuove scuole critiche: la tedesca e la francese. — 3. Confutazione de' loro principii. — 4. In che debba consistere la vera critica. — 5. Il *fantastico* e il *patetico* nel canto de' suicidi. — 6. Il progressivo contrasto tra il *fantastico* e il naturale. — 7. Il *patetico* incomincia quando il fantastico è esaurito. — 8. Carattere di gentilezza nel drammatico racconto di Pier delle Vigne. — 9. La forma del racconto, da principio ricercata, si fa poi calda ed eloquente. — 10. Con le ultime spiegazioni muore il fantastico, ma cresce il patetico.

1. Io voglio parlarvi oggi di Pier delle Vigne, o del canto dei suicidi (1).

Apro alcuni comenti: è il Costa, il Colombo, il Cesari, che vanno in estasi innanzi allo *stizzo verde* ed al *cigolare*, ed al *divellere*, ed al *balestrare*, ammirando con ragione tanta proprietà o vivacità di vocaboli: questi sono i comenti grammaticali. — Apro altri comenti: è il Biagioli e compagni, che notano i luoghi imitati da Virgilio, e l'armonia imitativa del *cigola per vento che va via*, e l'antitesi (*non frondi verdi, ma di color fosco* ecc.): questi sono comenti rettorici. Qual è il valore di questi comenti? Io trovo in uno scrittore: "*faccia diffusa di rossore*"; e tosto noto

(1) Prima lezione del secondo anno d'un corso sopra Dante, fatto dall'Autore in Torino nel 1855.

nel mio quaderno la frase *diffusa di rossore*. Che fo io? Io tolgo il rosso alla faccia di una Madonna di Raffaello, e lo rigitto nel vasetto dei colori; io distruggo la materia animata e la rifò grezza. Io rassomiglio a quel barbaro che spezzava i capolavori della scultura greca, le statue di Corinto che egli non comprendeva per impadronirsi del marmo che solo comprendeva. Quel *rossore*, o signori, che giace inanime frase nel mio quaderno, è indignazione, quando colora il pallido volto del Padre Cristoforo innanzi a Don Rodrigo che offre la sua protezione a Lucia; quel *rossore* è pudore, quando si diffonde per le guance di Giulietta innanzi alle infocate parole di Romeo; quel *rossore* è colore, quando giace stupida materia sulla faccia senza vergogna di Domiziano: " nel viso rosso non apparia vergogna ", secondo il motto sublime di Tacito.—Io apro altri comenti: è il Marchetti e compagni, che narrano di Pier delle Vigne e di Guelfi e Ghibellini, e di Pontificato ed Impero. Costoro cadono nello stesso errore dei primi; raccontano fatti ed accidenti scompagnati dai caratteri e passioni, che solo mi possono far comprendere una storia innalzata da Dante a poesia: in luogo di un vocabolario di frasi, ci dànno un vocabolario di date e di avvenimenti. — Apro altri comenti: è il Boccaccio che afferma le Arpie essere l'avarizia. Ma no, esce in mezzo un altro, le Arpie sono la rapacità e la violenza. Voi v'ingannate, sopraggiungono il Rossetti e l'Aroux; le Arpie sono i monaci domenicani. Voi ridete, signori? E non dice Dante, osserva l'Aroux, colli e visi *umani?* Parla di bestie ed intende di uomini. E non aggiunge *piè con artigli?* che rappresenta mirabilmente la rapacità di quei frati. E che cosa è quel *pennuto il gran ventre*, quel ventre pennuto, se non un ventre largo, il ventre largo dei Domenicani?

2. Signori, queste specie di comenti, grammaticali, rettorici, storici, allegorici non sono

piú permessi oggi. Né dico ciò a biasimo dei comentatori o dei comenti; essi rappresentano il lor tempo. Ma non sono piú permessi oggi. La scienza è già cinquant'anni che si è messa per altre vie; e, dopo breve contendere, l'antica critica non oppone già piú scienza a scienza: la lotta scientifica è terminata. E nondimeno ella resiste ancóra nel fatto, resiste per accidia, per abitudine, per tradizione, per quella non so quale resistenza passiva e plebea che rende cosí difficile il trionfo del vero, intellettuale o sociale ch'ei sia. La scienza si è messa non solo per altre vie, ma per vie opposte, come suole avvenire: ella si è collocata all'altro estremo. Voi ci date frasi, ed io vi do concetti: voi ci date fatti storici, ed io vi do leggi storiche.

Sórta in Germania, distesasi in Francia, ella ha avuto fra noi per suo illustre rappresentante Vincenzo Gioberti. La quistione estetica ella la pone a questo modo: Qual è il concetto e quale la sua forma storica, cioè come si è andato esplicando in questo o quel secolo? La scuola tedesca s'intrattiene piú volentieri sul concetto, e la sua critica ha aria di dissertazione: la scuola francese s'indugia con piú compiacenza sulla forma storica, e la sua critica tiene del narrativo. E dico scuole a disegno, perché non intendo parlare dei critici, tra i quali ce ne ha di sommo ingegno; e l'ingegno ha una cotal sua limpida intuizione del vero, che lo tiene fuori dei sistemi e lo alza sopra le scuole. Ma come ai grandi poeti succedono scuole poetiche, cosí ai grandi critici vengon dietro scuole critiche, nelle quali, venuto meno l'ingegno vivificatore, non rimane che la tendenza ed il sistema. Ora nella scuola tedesca domina la metafisica, e nella francese la storia. Vi dee Opitz parlare di Dante? ed egli vi ragiona dell'amore e della grazia e della donna al medio evo ecc.; via per la quale mi pare si sia messo Dall'Ongaro, per quanto ho potuto raccogliere da brevi notizie che dà un giornale delle sue Conferenze. Egli

ha diviso la Divina Commedia in singoli concetti, Pontificato, Impero, donna, religione, ordini monastici, dottrina filosofica, dottrina economica ecc., e su ciascuno di essi fa una lezione. E se è cosí, mi perdoni il sig. Dall' Ongaro, questo è un sostituire ad un vocabolario di parole un vocabolario di concetti: in questa forma di criticare, voi odorate subito la bassa scuola tedesca. Nella francese domina la storia. Vi dee il Nettement parlare di Delavigne, di Barbier, di Victor Hugo? ed egli vi fa la storia di Luigi Filippo, e delle opinioní e delle passioni che regnavano a quel tempo: a queste passeggiate storiche riconoscete la scuola francese.

3. Io voglio farvi, o signori, una critica alla tedesca ed alla francese. È una base troppo generale, ma è sempre una base, e potremo cosí meglio conoscere il suo lato debole. Io voglio cioè, dovendo parlarvi del canto dei suicidi, cominciare col dimandarmi: Qual è il concetto del suicidio? Qual è la sua forma storica?

Il suicidio fu l'ultima virtú degli antichi. Nel pieno disfacimento d'ogni principio morale e di ogni credenza, essi formarono sotto il nome di stoicismo una filosofia della morte: non sapendo piú vivere eroicamente, vollero saper morire da eroi. Tipo dell' antico suicida è Catone; il suo poeta è Lucano, il suo storico è Tacito. Strazia il cuore la solenne malinconia di Tacito: quest'uomo non può narrar grandi fatti; narra grandi morti, con una trista compiacenza, come di ultimo vestigio rimaso ancóra di romana grandezza; e quasi ad ogni voltar di pagina tu t'incontri in un nuovo suicidio, unica libertà che Tiberio lasciava ai Romani, la libertà di morire. Quanto il cristianesimo abbia modificato la scienza e la morale, e quindi l'arte antica, si può inferire da questo solo: il suicidio antico è virtú, il suicidio moderno è colpa; il suicida pagano è un eroe, il suicida cristiano è un codardo. Onde nasce questa differenza storica? E qui il critico fran-

cese cede il luogo, e domanda la parola il critico tedesco.

Nasce dalla diversità del concetto. Presso gli antichi uomo libero era riputato colui che sapeva morire; la libertà non era un'astrazione, ma qualche cosa di concreto e di attuale; e quando l'antico si abbatteva in ostacoli non superabili, per i quali avesse a scapitare la sua libertà e dignità d'uomo, per serbarsi libero si toglieva la vita. Non che la vita gli fosse spregevole e grave, anzi ella era sempre il piú caro dono del cielo; ma gli era piú cara la libertà:

> Libertà va cercando, ch'è sícara
> come sa chi per lei vita rifiuta.

Catone non poteva vivere che uomo libero, e quando la libertà morí, morí Catone. Questa saldezza e quasi fierezza d'indole, questa sicurezza di portar sempre seco in un anello al dito la propria libertà, costituisce la grandezza morale dell'antico suicidio e lo rende sublime:

> Morire innanzi che servir sostenne.

Nello spiritualismo cristiano il concetto è diverso. La libertà è nell'anima; non al di fuori, ma dentro di noi; e l'uomo, anche in prigione, è libero, perché libera è l'anima. Annibale si uccise per non venire a mano dei Romani; il cristiano, anche dietro al carro trionfale del vincitore, porta alta la fronte perché la sua libertà egli la porta in sé, e non in mano della fortuna e degli uomini. Onde quella serena rassegnazione, che è il tipo dell'eroe cristiano, e di cui Silvio Pellico ci ha pòrto un cosí raro esempio. La libertà cristiana è posta nel domare il senso, nel contrastare alle passioni, nell'eguaglianza dell'animo in ogni caso della vita. Di che direi esemplare Napoleone, quando, biasimando Catone,

amò meglio di vivere in una lunga agonia a Sant'Elena; se dalle sue memorie non trapelasse alcun che d'amaro e di dispettoso, un linguaggio d'uomo vinto: alla sua grandezza mancò maggior serenità nella buona, e maggior semplicità nella cattiva fortuna. Quando dunque l'uomo sottostà alla fortuna, quando, fattaglisi grave la vita, egli la gitta via da sé come un importevole peso, togliendosi cosa non sua, questo voi me lo chiamate virtú ed è colpa; voi me lo chiamate magnanimità, ed è fiacchezza d'animo.—Tale è il semplice tèma, sul quale un tedesco edificherebbe un ragionamento, ed un francese una narrazione; e se fosse Saint-Marc Girardin, a lui basterebbe l'anima di cominciare da Saffo, e terminare a Werther ed a Iacopo Ortis.

È questa la critica? Ci è innanzi un concetto generalissimo applicabile a tutte le forme dello scrivere e dello esprimere, eloquenza, poesia, storia, scienza, pittura, scultura ecc.; applicabile a tutti gli scrittori di un secolo o di piú secoli, grandi, mezzani e piccoli: invano in questa generalità noi cerchiamo un contenuto, che sia proprio della poesia e proprio di Dante. Date a fare una orazione sul suicidio ad un collegiale; e se voi me la purgate delle amplificazioni, delle figure e di tutti i fiori rettorici, che cosa vi rimarrà in fondo? Lo stesso concetto. Date a fare una dissertazione sul suicidio ad un seminarista; e se voi me la spogliate dei luoghi teologici e passi di scrittura e di citazioni ed altri ingredienti d'uso, che cosa vi rimarrà in fondo? Lo stesso concetto. Or che critica è quella che non mi distingue un'orazione da una dissertazione, una dissertazione da una poesia? Che critica è quella che non mi pone alcuna differenza tra Dante e quel collegiale e quel seminarista?

4. Noi dunque non ci possiamo valere di una base cosí generale, e dobbiamo trovare un punto di partenza, che sia proprio della poesia e proprio di Dante. In-

nanzi al poeta non vi sono idee, ma corpi: non vi è il suicidio, ma il suicida. E che cosa è l'inferno di Dante? È la riproduzione del peccato; la natura, non tutta intera qual è, ma la natura colpevole nell'atto della colpa. E l'inferno del suicidio è il suicida còlto nel punto ch'egli inferocisce in sé, che sèpara violentemente quello che la natura ha congiunto. Questa separazione contro natura, che in vita è opera di un solo istante di cieca passione, Dante te la rende eterna; questa ferita che il suicida si fa, Dante te la rende eterna. L'anima, separatasi violentemente dal corpo, non lo riavrà più mai,

> ché non è giusto aver ciò che uom si toglie;

e riman chiusa in corpo estraneo di natura inferiore, in una pianta; e la pianta sentirà ad ogni ora la trafittura che il suicida si fece in vita:

> le Arpíe, pascendo poi delle sue foglie,
> fanno dolore ed al dolor finestra.

La separazione è eterna, la ferita è eterna; l'inferno de' suicidi è il suicidio ripetuto eternamente in ogni istante.

Questo è non il concetto, ma la concezione, il concetto corporale visibile ed accessibile a' sensi, proprio della poesia e proprio di Dante. Ora prima di concepire voi siete libero; ma quando una concezione qualsiasi vi fluttua dinanzi, voi non potete dalla concezione di un uomo cavarmi un animale, salvo che mi facciate un aborto per manco di calore e di forza. Se avete ingegno, se vi sentite uomo da fecondarla e portarla ad una vita perfetta, voi dovete accettare la situazione in che ella vi mette e la rappresentazione ch' ella vi impone.

5. E qual è la situazione in che ella vi mette? cioè a dire quali sono le leggi estetiche, le condizioni secondo le quali ella si dee disnodare, e procedere ad una vita ulteriore? Vi è innanzi una pianta, che, avendo in sé incarcerata un' anima d' uomo, geme e sànguina e parla. Or tutto ciò che si allontana dalle forme naturali è detto in estetica un fantastico, come un cavallo alato, un centauro, una pianta che parla: il fantastico è dunque la prima legge estetica di questa concezione. E qual è il sentimento che ne rampolla? Il suicida non è un eroe secondo il concetto pagano, ma neppure uno scellerato: è un uomo debole, e talora anche giusto, che si uccide per impazienza del dolore, per *disdegnoso gusto;* e perciò non disgusto, né orrore, ma desta pietà, una profonda pietà! La situazione adunque, per rispetto alla immaginazione, è fantastica; per rispetto al sentimento, è patetica.

La situazione determina la rappresentazione, la quale non dee proporsi altro che di porre in mostra e dar rilievo a quello che nella concezione è di fantastico e di patetico, di maraviglioso e di affettuoso.

Il fantastico è tale, perché noi lo troviamo difforme da' nostri tipi naturali. Immaginiamo, cosa probabile, che nella Luna siano abitanti e che essi siano piante animate: certo per costoro le piante animate di Dante non sarebbero un fantastico. La selva de' suicidi è per noi fantastica, perché si discosta dalle forme terrene; e piú date rilievo a questo contrasto, e piú cresce la meraviglia. Qui sta tutta l'arte della rappresentazione.

6. Per far ciò, Dante non ha bisogno di osservazioni, o di esclamazioni, o di apostrofi, non di gittar grandi frasi, (i capelli che si drizzano per lo spavento, il sangue che si agghiaccia nelle vene ecc.); nella stessa situazione egli trova la sua ispirazione. Poiché, chi è lo spettatore? È un uomo, è Dante stesso, e le sue impressioni sono un contrasto vivente tra quello che ricorda in terra e quello

che vede nell'inferno. Come pone il piè nella Selva, lo spettacolo innaturale che gli si para davanti gli ricorda la natura e scoppia il contrasto:

> Non frondi verdi, ma di color fosco,
> non rami schietti, ma nodosi e invòlti:
> non pomi v'eran, ma stecchi con tòsco.

Fatti pochi passi, gèmiti umani gli giungono all'orecchio, senza veder persone: il contrasto scoppia di nuovo, e non in frasi ed antitesi; il contrasto diviene drammatico, e tu lo trovi in ogni pensiero, in ogni azione di Dante. Quando si odono gèmiti, per un istinto naturale, l'uomo si guarda dattorno, non potendo concepire gèmiti senza persone che gemano: Dante ode e guarda: nessuno! Il sentimento dell'innaturale lo percote, e si arresta smarrito:

> Io sentía d'ogni parte tragger guai,
> e non vedea persona che il facesse;
> perch' io tutto smarrito m'arrestai.

Questa è la prima impressione. Nella seconda impressione, l'uomo si sforza di spiegare il fatto e suppone che le persone gementi siano nascoste:

> Io credo ch'ei credette ch'io credesse
> che tante voci uscisser tra que' bronchi
> da gente che per noi si nascondesse.

Dante non accetta l'innaturale, la sua natura d'uomo vi resiste; e di tanto piú gagliarda sarà l'impressione sulla incredula sua fantasia, quando, ad istanza di Virgilio, coglie un ramoscello da un gran pruno:

> e il tronco suo gridò: " Perché mi schiante? „
> Da che fatto fu poi di sangue bruno,
> ricominciò a gridar: " Perché mi scerpi?
> non hai tu spirto di pietate alcuno? „

Qui il fantastico prorompe da tutte le parti: non solo gèmiti, ma sangue e voce esce insieme dal tronco; Dante è sopraffatto, ed il meraviglioso giunge insino al suo estremo. Si è osservato che il concetto di questo tronco è tolto da Virgilio. Ma ecco la differenza. In Virgilio il contrasto è implicito e si rivela in impressioni. *Mihi frigidus horror membra quatit. Eloquar an sileam?* e ci vedi quel liscio di stile tutto virgiliano, che rende elegante anche l'orrore. A Dante basta il semplice collocamento, il disporre in modo la scena, che il naturale, messo avanti, renda irresistibile l'impressione del fantastico. Di che ecco qui un nuovo e stupendo esempio. Credete voi che Dante porga orecchio alle parole dello spirito? ch'egli senta pietà? ch'egli risponda? Punto del mondo. Lo spettacolo incredibile ch'egli ha innanzi tiene a sé avvinti i suoi sguardi, e gli ruba le parole: lo spirito parla; e Dante guarda:

> Come d'un stizzo verde ch'arso sia
> dall'un de' capi, che dall'altro geme
> e cigola per vento che va via;
> cosí di quella scheggia usciva insieme
> parole e sangue: ond'io lasciai la cima
> cadere, e stetti come l'uom che teme.

Ciò che colpisce Dante non è il significato delle parole, ma che una pianta parli e sànguini; la qual vista fa sopra lui un effetto tanto potente, che tira a sé lo sguardo, e gli chiude l'àdito ad ogni altra impressione: tutta la sua anima è raccolta nell'occhio. Esempio perfettissimo di rappresentazione diretta; poiché il poeta, senza cavar nulla dal di fuori, senza osservazioni, solo narrando, con sole gradazioni tratte dal fondo stesso della situazione, porta il maraviglioso a poco a poco, e seco l'impressione che vi corrisponde, insino alla sua ultima punta.

7. In questo fantastico quanto vi è di patetico! quanta malinconia in quelle *frondi di color fosco!* e in quel gemere misterioso, che, come dice il Tasso,

> un non so che confuso instilla al core
> di pietà, di spavento e di dolore!

Ma perché qui questi particolari patetici sono lasciati nell'ombra, ed il poeta appena appena li accenna? (*di color fosco*, *fanno lamenti*, *tragger guai* ecc.) Perché lo sguardo qui usurpa il luogo di tutte le altre facoltà; perché la meraviglia impedisce ogni altro sentimento, perché io non sento i primi suoni di un istrumento nuovo e bizzarro che mi faccia attonito. Ma quando il fantastico è esausto, e l' occhio si aúsa alla scena, nuovi sentimenti succedono, ed il patetico vi si può dispiegare. E già un primo saggio ne avete nelle parole dello spirito. Anche Virgilio fa parlare la sua pianta:

> *Quid miserum, Aeneas, laceras? iam parce sepulto;*
> *parce pias scelerare manus.....*
> *nam Polydorus ego.*

È Polidoro che parla ad Enea; hanno comune la patria, la famiglia, e tante rimembranze, e tanti dolori: la pietà nasce da accidenti particolari. Ma in Dante è un ignoto che parla ad ignoto, e la pietà scaturisce da una fonte ben piú profonda. È una pietà tutta umana; l'*homo sum*, la natura umana miserabilmente capovolta e declinata a pianta, l'uomo che in luogo di dire: "perché mi ferisci? perché mi trafiggi?„ è ridotto a dire: "perché mi schiante? perché mi scerpi?„ È una pietà che ha la sua radice nel fondo stesso della situazione, quale si sia l'uomo che parli. E la pietà si leva fino allo strazio, quando il concetto esce fuori in

un vivace contrasto; è il *qualis erat! quantum mutatus ab illo!* il *fummo* e il *siamo fatti*:

> Uomini fummo, ed or sem fatti sterpi:
> ben dovrebb' esser la tua man piú pia,
> se state fossim' anime di serpi.

È un ignoto che parla ad ignoto; ma è un uomo che parla ad uomo.

Tra questi due esseri passionati, tra lo spirito sdegnoso e gemente e Dante attonito, sorge la figura pacata di Virgilio. Nella sua parola calma tu vedi l'uomo superiore, a cui è chiaro ciò che a Dante è incomprensibile, e che sa intendere e compatire al dolore dell' altro:

> " S'egli avesse potuto creder prima,
> rispose il Savio mio, anima lesa,
> ciò che ha veduto, pur con la mia rima,
> non averebbe in te la man distesa;
> ma la cosa incredibile mi fece
> indurlo ad ovra che a me stesso pesa ".

8. E qui lo spirito racconta la sua storia. E dove è piú l'inferno? dov'è il tronco? Noi siamo in Napoli, nella corte di Re Federico, innanzi ad un Cancelliere. Se guardiamo al fatto, abbiamo in pochi versi tutto un dramma nelle sue parti essenziali: Pier delle Vigne al sommo della potenza e della grandezza, la guerra che gli move contro l'invidia, collisione che genera la catastrofe. Pier delle Vigne non fa che narrare; ma se guardiamo allo stile, vi troviamo un carattere ricchissimo, una compiuta persona poetica. Voi lo vedete tutto vano del suo uffizio, del suo *glorioso* uffizio, compiaciuto di volgere a suo senno le chiavi del cuore di Federico, geloso della confidenza che in lui pone il suo

Signore ed intento a rimuoverne ogni altro; un uomo debole, che vede nella sua sventura gli onori tornati in lutto, la gioia vòlta in mestizia, e che si uccide per *disdegnoso gusto*, per non saper sostenere il nuovo suo stato; un'anima schietta che, parlando, fa, senza saperlo, il suo proprio ritratto, e si rivela qual è in tutto il suo abbandono. Quanta ricchezza di determinazioni! Un dramma intero non potrebbe mostrarcelo piú compiutamente: qui è quello che dicesi visione poetica, quel saper cogliere il personaggio nell'atto della vita. Il fondo di questo carattere non è la grandezza e la forza, ma una squisita gentilezza di cui ammirammo il tipo in Francesca da Rimini, e che qui scorgiamo fin dalle prime parole:

> . . . . "Sí con dolce dir m' adéschi,
> ch' io non posso tacere; e voi non gravi
> perch' io un poco a ragionar m' invéschi „.

9. Non solo egli si esprime con delicatezza, ma con grazia ed eleganza, da uomo cólto, ingegnoso e finamente educato; con antitesi, con metafore, con "concetti „, con frasi a due a due: (*morte comune e delle corti vizio—gl'infiammati infiammarono Augusto—i lieti onori tornarono in tristi lutti—per disdegnoso gusto credendo fuggire disdegno—ingiusto fece me contra me giusto*). E perché questo? Perché Pier delle Vigne non è commosso ancora da quello che dice; e se parla della sua abilità segretariesca, egli può bene uscir sú con quel suo serrare e disserrare le chiavi; e se parla dei suoi avversarii, può bene usare una personificazione rettorica, " la meretrice che infiamma, sicché gl'infiammati infiammano Augusto „. Il suicidio stesso non lo commove; quell'istante supremo non vale a risvegliare in lui una ricordanza o una immagine: è un "concetto „ che gli esce dal labbro. Si sente in lui non l'uomo, ma il

cortigiano e il trovatore. Ma vi è una cosa, una sola cosa seria che gli pesa, l'infamia che si tenta gittare sulla sua memoria, l'accusa che gli è lanciata di traditore. Qui è il patetico del racconto: qui la sua immaginazione si scalda, di sotto alla veste del cortigiano spunta l'uomo, e il suo linguaggio diviene semplice ed eloquente:

> Per le nuove radici d' esto legno
> vi giuro che giammai non ruppi fede
> al mio Signor, che fu di onor sí degno.
> E se di vôi alcun nel mondo riede,
> conforti la memoria mia, che giace
> ancor del colpo che invidia le diede.

A questa pianta una sola cosa avanza, viva e presente, di uomo: la sua memoria in terra; e strazia il cuore a vedere un tronco, che, in nome delle sue radici ancor nuove, raccomanda quella parte di sé che gli rimane ancóra uomo, la sua memoria. Essa è qualche cosa di vivente che non è lui, o che piuttosto è l' antico lui: egli è un tronco.

10. Noi siamo all'ultimo atto, alla scena delle spiegazioni. La spiegazione distrugge il fantastico: il misterioso vien meno. Quando la realtà è ancor nuova e poco nota, l'anima vive d' immaginazione, e popola la terra di fate, di giganti e di streghe; il reale uccide questo fantastico. Quando l'uomo non sa spiegare i fenomeni naturali, egli immagina esseri fantastici che sieno causa di quelli: la scienza uccide questo fantastico; Apollo col suo cocchio svanisce innanzi al telescopio di Galileo. Qui il fantastico è spiegato e diviene intelligibile, cioè a dire cessa di essere un fantastico, un meraviglioso, e diviene la realtà, l'eterna realtà dell' inferno. Ma se il fantastico muore, rimane il patetico, anzi si accresce. Poiché la spiegazione qui non

ha niente di didattico; il concetto scientifico è gittato per incidente in un verso:

ché non è giusto aver ciò ch'uom si toglie.

Il qual concetto diviene poesia perché Dante ne ha fatto un individuo, l'anima del suicida che racconta la propria storia, dal punto che si è separata dal corpo fino al giudizio universale. Non vi è pensiero, ma azione, narrata con una vigoria ed efficacia di stile insolita. Le parole sono molto comprensive e risvegliano parecchie idee accessorie. Nel *disvelta* si sente non solo la separazione, ma la violenza e lo sforzo contro natura; nel *balestra* non solo il cadere, ma l'impeto e la rapidità della caduta e l'ampio spazio percorso; nella parola *finestra*, si sentono i sospiri ed i lamenti e il pianto che esce fuori per quel varco. E perché tanto affetto e vivacità nella spiegazione di un fatto? Perché è un suicida che spiega la pena del suicidio, e, narrando la storia dell'anima suicida, ricorda insieme la sua propria storia. Nell'immaginazione di Pier delle Vigne vi è sé stesso presente: nel suo labbro vi è *un'anima*; nella sua coscienza vi è *io*, tanto che da ultimo si mescola nella narrazione: la terza persona va via, e al *parte*, al *cade*, al *surge* succede *verremo* e *strascineremo*. Quando la spiegazione è compiuta, sembra che la situazione sia oramai esausta; ma ecco un nuovo fatto che infiamma la pietà: le spoglie del suicida appese all'albero, ch'egli si vedrà innanzi eternamente senza potersene mai rivestire. Nelle parole di Pier delle Vigne si sente una mestizia ineffabile:

Qui le strascineremo; e per la mesta
selva saranno i nostri corpi appesi,
ciascuno al prun dell'ombra sua molesta.

La sua immaginazione gli presenta quei corpi che penzolano, " i nostri corpi ", ma quel *nostri* desta una

immagine in confuso e collettiva; egli vede tra gli altri il suo proprio corpo, e sente il bisogno di singolarizzare quel plurale:

ciascuno al prun dell'ombra sua molesta.

Tal è questo canto, una ricca armonia che dal misterioso e dal fantastico va digradando in suoni flebili e soavi.

IV.

UGOLINO

1. La ghiaccia dei traditori, o il regno della materia inerte.—2. Come in questo regno possa aver luogo l'Ugolino, il personaggio piú eloquente della *D. C.*—3. Nella pena del *contrappasso* qui applicata, il disgusto si trasforma nel sublime dell'orrore.—4. Il dolor *disperato* di Ugolino.—5. La poesia, sgorgante dal dolore, sta nella rappresentazione del tradimento fatta dalla vittima.—6. Gli antecedenti del racconto.—7. L'importanza di ciò che segue è tutta nella presenza de' figli. — 8. L'amore vieta dapprima al padre ogni espressione di dolore davanti ai figli.—9. Ma ben presto la *statua* si trasforma in *uomo*. — 10. L'atto di furore di Ugolino frainteso dai figli.—11. Il tragico silenzio, e la catastrofe. — 12. Lo scoppio nella forma bruta.—13. L'indignazione destata in Dante e nel lettore dall'eco del nome de' fanciulli. — 14. Analisi estetica retrospettiva. — 15. Giudizio riassuntivo.—16. Perché nella poesia italiana manca il sentimento della vita familiare.

1. Scendendo nel pozzo de' traditori, troviamo un altro mondo poetico dell'inferno dantesco.

Dove sono puniti gl'incontinenti e i violenti, è il regno de' grandi caratteri e delle grandi passioni, è la tragedia: là incontriamo Francesca, Farinata, Cavalcante, Pier delle Vigne, ser Brunetto Latini, Capaneo. In Malebolge, dove sono puniti i fraudolenti, la passione diventa vizio, e la forza diventa malizia; il male o il peccato non è piú originato da impetuoso movimento dell'animo, ma da consuetudine inveterata, da moto quasi meccanico, poco lontano dal bestiale, sicché

non sai se ivi l'uomo sia uomo o bestia: l'eroe di questo mondo comico e plebeo è Vanni Fucci, che dice di sé:

> " . . . . Son Vanni Fucci
> bestia, e Pistoia mi fu degna tana. „

Qui, nel pozzo de' traditori, nel fondo dell'inferno, dall'uomo-bestia caschiamo fino all'uomo-ghiaccio, all'uomo-pietra, a un mondo dove il moto va estinguendosi a poco a poco, sin che la vita scompare del tutto.

L'inferno, a quest'ultimo punto, mi rende immagine di un solo individuo malvagio, prima agitato e consumato da passioni, che poi si trasformano in movimenti meccanici, i quali nella vituperosa canizie si trasformano anch'essi in desiderii impotenti. È la storia del male, che prima mette in movimento tutte le passioni, le quali, a lungo andare, diventano vizii ed abitudini, insino a che l'anima logorata istupidisce e rimbambisce. L'umanità nel suo corso ideale va da inferno a paradiso, da carne a spirito: l'inferno è il mondo della carne, e il suo progresso è il regresso, cioè a dire un continuo offuscarsi dello spirito, insino a che in ultimo si estingue del tutto. Il pozzo dei traditori segna quest'ultimo stadio, ed è propriamente la morte dello spirito, il puro terrestre, mancato a poco a poco ogni vestigio di vita interiore.

Gli antichi rappresentarono questo momento storico nella lotta de' Giganti, *i figli della terra*, contro Giove, *la mente*, natura celeste inferiore a loro di forza e di grandezza fisica, che li vince col fulmine, il prodotto della sua intelligenza...

> cui Giove
> minaccia ancor dal cielo, quando tuona.

Con questo mito concorda la storia biblica degli Angioli che si ribellarono contro di Dio. E qui, nel primo

ingresso del pozzo, troviamo i Giganti, e verso la fine Lucifero: mitologia e bibbia si mescolano, espressioni di una sola idea. I Giganti sono incatenati; Lucifero è immane carname vuoto d'intelligenza; non è in loro altra vita che materiale, né altra poesia che quella della materia, il gigantesco, il quantitativo, carne ammassata a carne, la carne come carne. I Giganti dall'umbilico in sú sono trenta gran palmi; la faccia d'uno è lunga e grossa come la pina di S. Pietro a Roma; Antèo è paragonato alla Garisenda. Lucifero è un gigantesco triplicato, con tre teste e sei braccia, grandi elle sole come un gigante; è la poesia della materia. O, per dir meglio, qui non ci è propriamente poesia, neppur quella che viene dal sublime quantitativo; poiché quella grande e súbita impressione, che è generata dalle proporzioni gigantesche, è qui infiacchita e quasi naufragata ne' particolari simbolici, entro i quali si disperde l'attenzione. Domina l'allegoria; il lettore, non distratto da alcuna impressione estetica, è tutto dietro a cercare il senso di ciascun particolare; sicché i Giganti e Lucifero sono piuttosto segni d'idee, che proprie e vive realtà. Perché Lucifero ha tre facce? perché ciascuna faccia ha un colore proprio? e che significano quei colori? perché Anteo solo è sciolto di tutt'i Giganti? E perché i Giganti somigliano torri? Pullulano infiniti *perché* lasciati alle dispute de' comentatori, e rimasti il solo interesse in queste rappresentazioni inestetiche. I personaggi, vuoti di spirito, sono meri segni di concetti, figure assolutamente simboliche.— Coloro dunque, i quali, come Lamartine o Lamennais, censurano il Lucifero di Dante e lo trovano tanto al di sotto del Satana di Milton, non si accorgono quanto sia assurdo il paragone tra due concezioni cosí diverse. Satana è lo spirito del male, è tutto l'inferno, e ne ha tutte le passioni. Lucifero è il puro terrestre, inintelligente e bestiale, è l'inferno o il male nella sua ul-

tima degradazione. Quello è il rivale di Dio in tutta la pienezza delle sue forze e delle sue passioni; personaggio altamente drammatico. Questo è il vinto da Dio, e cristallizzato, simile piú a motore meccanico, che a libero e conscio attore; personaggio assolutamente prosaico. Lucifero è il re dell'inferno, in questo senso che ne è la piú bassa e materiale espressione. Caronte non è ancóra il puro infernale, cioè a dire il puro materiale e perciò prosaico; e tale non è il diavolo di Malebolge, come Calcabrina o Alichino; perché in questi esseri lo spirito si rivela sempre, sotto una o altra forma, tragica o comica; bisogna scendere sino a Lucifero per trovare l' espressione pura e compiuta dell'infernale.

Le acque dell'inferno segnano la stessa gradazione. Nelle regioni superiori sono mobili e correnti, e si gittano con impeto in Malebolge, dove stagnano e imputridiscono. Ma qui, ventate dalle ali di Lucifero, si agghiacciano, s' indurano e diventano un mare di vetro, mancato ogni vestigio di vita e moto. — Il medesimo è dei peccatori, ne' quali si va estinguendo successivamente ogni apparenza di vita. Mummificati inquel mare di vetro, e dannati tutti alla stessa pena, secondo che vai dalla Caína all'Antenora e dalla Tolomea alla Giudecca, la pena cresce d'intensità, insino a che si giunge all'ultimo sparire di ogni segno di vita. Caino, Antènore, Tolomeo, Giuda non sono personaggi viventi, ma semplici nomi; di vivo e di umano i segni sono sempre piú deboli; la vita si va petrificando a poco a poco. Nella Caína i dannati possono esprimere le loro sensazioni: sentono freddo, e battono i denti *in nota di cicogna;* sentono dolore e piangono. Nell'Antenora son tolte loro le lacrime; supini, le prime lacrime s'invetriano come *visiere di cristallo*, riempiono il cavo dell' occhio, ed impediscono il piangere: pure possono parlare. Appresso, anche la parola è tolta, sep-

pellita nel ghiaccio tutta la persona che ne traspare come *festuca in vetro:* non movimento, non lacrima, non parola; loro non rimane se non quello che è il puro e vuoto materiale, la positura del corpo.

2. Effetti estetici qui non nascono e non possono nascere che dalle varie giaciture e combinazioni de' corpi, ora grottesche, ora miserevoli, sempre ingegnose, chiare, scolpite, e che prendon rilievo da paragoni nuovi e arditi. Siamo nel puro descrittivo, la poesia della materia. E che questa materia sia animata, non ci è che appena qua e là qualche debole apparenza; come nel *dattero per figo* di frate Alberigo, o nell'incidente grottesco di Bocca degli Abati. Sono gli ultimi lampi dello spirito. I personaggi hanno poca voglia di parlare, e non dicono il loro nome se non costretti; o, per dir meglio, personaggi veri qui non ci sono, ma una filza di nomi, parte oscuri, parte illustri, del pari vuoti di vita interiore. Che cosa è Cassio? un uomo *membruto.* E Bruto è un uomo che *si storce e non fa motto.*

In questo mondo ossificato, la poesia è spenta insieme con la vita, non potendo esserci al piú che una poesia negativa, cioè l' impressione che produce sull'animo di Dante spettatore questo verace regno de' morti. A questo mezzo è ricorso il poeta per gittare un po' di alta e seria poesia nel comico regno di Malebolge, uscendo nella sua eloquente invettiva contro i Papi. Ma qui ci è un modo ancora piú ingegnoso e piú fecondo di effetti poetici. Come il comico in Malebolge si risolve nella sublime indignazione dello spettatore, di Dante, cosí qui questo fondo prosaico si risolve nel disperato dolore del conte Ugolino.

Ma come qui, fra questi esseri petrificati, può aver luogo il conte Ugolino, il personaggio piú eloquente e piú moderno della *Divina Commedia?* — Gli è che qui Ugolino non è il traditore, ma il tradito. Certo, anche il conte Ugolino è un traditore e perciò si trova qui;

ma per una ingegnosissima combinazione, come Paolo si trova legato in eterno a Francesca, Ugolino si trova legato in eterno a Ruggieri, che lo tradí, legato non dall'amore, ma dall'odio. In Ugolino non parla il traditore, ma il tradito, l'uomo offeso in sé e ne' suoi figli. Al suo delitto non fa la piú lontana allusione; non è quistione del suo delitto: attaccato al teschio del suo nemico, istrumento dell'eterna giustizia, egli è là, ricordo vivente e appassionato del delitto dell'arcivescovo Ruggieri. Il traditore c'è, ma non è Ugolino; e quella testa che gli sta sotto a' denti, che non dà un crollo, che non mette un grido, dove ogni espressione di vita è cancellata, è l'ideale piú perfetto dell'uomo petrificato. Ugolino è il tradito che la divina giustizia ha attaccato a quel cranio: e non è solo il carnefice, esecutore di comandi, a cui la sua anima rimanga estranea; ma è insieme l'uomo offeso che vi aggiunge di suo l'odio e la vendetta.

3. Il concetto della pena è la legge del taglione o il "contrappasso„ come direbbe Dante: Ruggieri diviene il *fiero pasto* di un uomo per opera sua morto di fame, lui e i figli. Se il concetto rimanesse in questi termini astratti, il modo della pena genererebbe il disgusto e non sarebbe senza un'ombra di grottesco. Ma qui il disgusto è immediatamente trasformato nel sublime dell'orrore, perché l'esecutore della pena non è un istrumento astratto e indifferente di Dio, ma è lo stesso offeso che sazia nel suo nemico la fame dell'odio e della vendetta. A questo non hanno badato quei comentatori di sí tenera pasta, che si turano il naso per non sentire il puzzo delle cervella e del sangue, e gridano indecente e disgustoso lo spettacolo. Perché ciò? Perché nel lettore vi sono due impressioni, e nel poeta ce n'è una sola. Dante, dominato dall'orrore del fatto e con in capo già abbozzata e fervente l'immagine di Ugolino, non si arresta alle cer-

vella ed al sangue, che entrano come immagini confuse nella sua visione; egli dice: il teschio e *le altre cose*: e quando Ugolino solleva la testa, e ci scopre quel teschio da lui guasto, Dante non guarda già il teschio, ma Ugolino; e gittando in mezzo l'immagine feroce del pasto e facendogli forbire la bocca, usando de' capelli di quel capo a modo di tovagliuolo, spaventa tanto l'immaginazione, che la tiene colà e le toglie il distrarsi nel rimanente dello spettacolo.

Ora chi vuol gustare una poesia dee rifare in sé quel primo momento creativo del poeta. Ma noi questo canto del conte Ugolino l'impariamo a mente sin da fanciulli, e lo diciamo bello sulla fede de' maestri; e quando ci si sveglia il senso estetico, è già troppo tardi, la prima e ingenua impressione è perduta irreparabilmente, e non sappiamo ritrovarla, non ringiovanirla. Raffreddàti, non sentiamo, ma analizziamo; l'intero della concezione ci sfugge, e meno ci sentiamo atti a riafferrare l'insieme, piú dimoriamo nei particolari; ed allora è ben naturale che noi scopriamo le cervella e il sangue, e ci turiamo il naso. Chi ha virtú di lavarsi da queste seconde impressioni e rinverginare il suo senso estetico non vede qui tèndini, nervi e cervella; la fantasia di Dante è rapida e non glie ne lascia il tempo; ma rimane come spaventato e annichilito innanzi a quella colossale apparizione, impregnata di odio, e di odio non settario, ma di uomo e di padre offeso; e sospetta qualche terribile istoria che ha condotto un essere nato di uomo ad atto cosí fuor dell'umano, cosí ferino. Or quando l'uomo in proporzioni cosí ideali occupa la scena, tira a sé l'occhio e l'anima dello spettatore, e gli ruba ogni altra vista, ogni altra impressione. E guardate che grandezza di proporzioni Dante ha data a questo Ugolino. Sembra che quel suo atto cosí straordinariamente feroce sia espressione adeguata del suo odio, e basti già a colpire di terrore la immaginazione; ma no, egli è piú

fiero che la sua azione, e si manifesta in quell'atto e non si appaga, come un malcontento artista che non vede sulla carta il suo ideale e non lo spera.

4. Il dolore di Ugolino è *disperato*, non saziato, non placato da quella vendetta: il suo dolore riman vivo e verde, tanto che a solo pensarci, *pur pensando*, lacrima, come pur ora fosse stato offeso. Anche in Shakespeare ci è un padre a cui sono ammazzati i figli, e: *Che fai?* gli grida un amico: *non calcarti il cappello, non torcere gli occhi così; pensa a vendicarti.* — *Egli non ha figli!* risponde Macduff. Risposta spaventevole, che fa intravvedere nel padre la disperazione della vendetta, non potendo ammazzare i figli di colui che ha ammazzati i figli suoi. Ma il concetto di Dante è ancora piú alto. Ugolino ha sotto i suoi denti il nemico, e rimane insoddisfatto; e non perché desideri una vendetta maggiore, ma perché non c'è vendetta che possa saziare il suo dolore, essere eguale al suo odio. Il suo dolore è infinito; la sua anima rimane al di sopra della sua azione.

È stata notata una certa somiglianza tra le prime parole di Ugolino e le prime di Francesca (*Parlar e lacrimar vedrai insieme—Farò come colui che piange e dice*): vi è certo lo stesso concetto, ma con diversa musica. Perché nelle situazioni vi è qualche cosa di simile e di diverso, somiglianza di concetto con diverso sentimento. Amendue ricordano con dolore il passato. Cedono alla dimanda di Dante, e piangono e parlano insieme. Ma per Francesca è un passato voluttuoso e felice congiunto con la miseria presente, e la sua anima innamorata ingentilisce il pianto ed abbella il dolore; onde la mollezza e la soavità di quei versi:

. . . . . " Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
nella miseria. . . . . .

Ma se a conoscer la prima radice
del nostro amor tu hai cotanto affetto,
farò come colui che piange e dice „.

Per Ugolino, passato e presente sono d' uno stesso colore, sono uno strazio solo che sveglia sentimenti feroci e ravviva la rabbia; attraverso le sue lacrime vedi brillare la cupa fiamma dell'odio. Il *rodere* è posto accanto al lacrimare; quell' uomo piange, ma il suo pianto ti spaventa, e ti pare ad ogni tratto che in mezzo alle lacrime, mutato il dolore in rabbia, dia di morso a quel teschio. Parla e piange, e non già per fare il volere di Dante, come la gentile Francesca, ma per odio, perché le sue parole fruttino infamia al traditore. L' ultima pennelleggiata è in quel terribile *tal vicino*. *Vicino* risveglia idea benigna d'amicizia e dimestichezza di uomini che vivono ed usano insieme; ma in bocca ad Ugolino è una ironia amara.

5. Con questa combinazione patetica la poesia entra anche in questo prosaico fondo dell' inferno, e fonde il ghiaccio e risuscita la vita. E la poesia non è altro che la rappresentazione del tradimento, che è la colpa qui punita in tutte le sue gradazioni, fatta non dal traditore, il cui cuore indurito, e perciò ghiacciato, è morto ad ogni sentimento, è immobile come quel teschio; ma fatta dalla vittima, divenuta il suo carnefice.

Creata questa situazione, il regno della ghiacciata e prosaica necessità ridiviene il regno libero dell' arte Ugolino, se, come traditore, è lui pure tra' ghiacciati; come vittima, posta lí dal divino giudizio col capo come *cappello* al capo dell'offensore, è non solo un istrumento fatale dell'eterna legge, ma l'offeso che mette nello adempimento dell'ufficio tutte le sue passioni di uomo e di padre. Indi è che nella rappresentazione della pena il concetto della giustizia rimane un sottinteso; né il poeta vi fa alcuna allusione, né Ugolino ne ha

coscienza. Bertram dal Bormio è non altro che peccatore e dannato, che riconosce in sé la giustizia della pena e può dire:

cosí si osserva in me lo contrappasso.

In questo caso l'interesse poetico non può nascere che dall'orrore e dalla maraviglia di una pena cosí insolita, un busto che tien per le chiome pesol con mano il suo capo tronco, un orrore e una maraviglia, che si trasforma in un appagamento intellettuale, quando la pena è spiegata e legittimata. Ma Ugolino qui non è il peccatore e il dannato, e non è neppure un esecutore della legge divina, se non inconscio. Una sola cosa egli sa, di aver sotto a' denti il teschio del suo nemico e di sfogare in quello il suo odio. Dante stesso non è colpito, se non da ciò che in quel fatto è personale, sfogo di odio e d'uomo offeso:

„O tu che *mostri* per sí bestial segno
odio sovra colui che tu ti mangi,
dimmi il perché, diss'io, per tal convegno
che, *se tu a ragion di lui ti piangi*, „ ec.

Cosí Ugolino è un personaggio compiutamente poetico, che può manifestarsi in tutta la ricchezza della sua vita interiore. Già in pochi tratti il poeta ha abbozzata questa colossale statua dell'odio, di un odio che rimane superiore a quel *segno bestiale*, che già ha fatto tanta impressione in Dante. Ma in seno all'odio si sviluppa l'amore, e il cupo e il denso dell'animo si stempra ne' sentimenti piú teneri. Quest'uomo odia molto, perché ha amato molto. L'odio è infinito, perché infinito è l'amore; e il dolore è disperato, perché non c'è vendetta uguale all'offesa. Tutto questo trovi mescolato e fuso nel suo racconto, non sai se piú terribile

o piú pietoso. Accanto alla lacrima sta l'imprecazione; e spesso in una stessa frase c'è odio e c'è amore, c'è rabbia e c'è tenerezza: l'ultimo suono delle sue parole, che chiama i figli, si confonde con lo scricchiolare delle odiate ossa sotto a' suoi denti.

6. Gli antecedenti del racconto sono condensati in rapidissimi tratti, che ti risvegliano tutta la vita del prigioniero, al quale i mesi e gli anni, che per gli uomini distratti nelle faccende volano come ore, sono secoli contati minuto per minuto. Ugolino è chiuso in un carcere, a cui viene scarsa luce da un breve fóro, al quale sta affiso; ed il suo orologio è la luna, dalla quale egli conta i mesi della sua prigionia. Quell'angustia di carcere paragonato ad una *muda*, quel piccolo *pertugio*, e le ore contate sono tutto il romanzo del prigioniero nelle sue forme visibili. Né con meno sicuri tócchi è rappresentato l'animo. Due sono i sentimenti che nutrono l'anima solitaria di Ugolino, l'incertezza del suo destino e l'accanimento de' suoi nemici. Ciò che piú strazia il prigioniero è il dubbio, è il *che sarà di me?* la fantasia, esagitata da' patimenti e dalla solitudine, si abbandona alle speranze e a' timori. Ugolino ignora la sua sorte, e teme e spera: l'idea della morte non può cacciarla da sé. E rimane in quest'ansietà, quando viene il *mal sonno* che gli *squarcia il velame del futuro*. Il poeta, di tutta questa storia intima, non esprime che l'ultima frase, la quale, ad un lettore anche di mediocre immaginazione, fa indovinare il resto, ma in quel modo vago e musicale che è il maggiore incanto della poesia. Il *mal* sonno! Quel *mal*, quella imprecazione e maledizione al sonno fa intravvedere quante speranze esso ha distrutte, quante illusioni ha fatte cadere! Il sogno è un velo, dietro al quale è facile vedere le agitazioni della veglia: il reale si rivela sotto al fantastico. Ruggeri, Gualandi, Sismondi, Lanfranchi stanno presenti innanzi al prigioniero, crudeli

in sé e nei figli, e ora gli appariscono in sogno cacciando il lupo e i lupicini: l'occhio vede animali, ma l'anima sente confusamente che si tratta di sé e de' suoi figliuoli, e quel *lupo* e quei *lupicini* si trasformano con vocabolo umano in *padre e figli*. L'uomo in sogno, quando s'immagina di essere inseguito e vuol correre, come sta immobile in letto, gli pare che le gambe sieno indolenzite e tarde al corso. Quel povero lupo non è che il padre, e non può correre e si sente già ne' fianchi *le acute scane*:

> In picciol corso mi pareano stanchi
> lo padre e i figli, e con le acute scane
> mi parea lor veder fender li fianchi.

Qui entrano in iscena nuovi attori: Ugolino non è solo; compariscono i figli, proprio nel momento della crisi, e per piú strazio. Anch'essi sognano; sentono fame e domandano pane. Il padre congiunge il suo sogno con quello de' figli, e l'ultima sua impressione è: Morire, e morir di fame! Questo è ciò che *si annunziava al suo cuore*. E gli par cosí chiaro, che non sa come non lo senta anche Dante e non se ne commova al pari di lui:

> Ben se' crudel, se tu già non ti duoli,
> pensando ciò che al mio cor s'annunziava;
> e se non piangi, di che pianger suoli?

Quando siamo presi da passione, vorremmo che tutti partecipassero al nostro dolore, e ci fa male la vista delle persone indifferenti. Una madre del popolo, che teme ucciso il figliuolo, va correndo per le vie forsennata chiedendo alla gente: " l'avete veduto? „ quasi tutti sapessero di chi parli o di che si affanni. Ugolino nel sogno suo e dei figli vede già tutta la sua storia; e quando, alzando gli occhi a Dante, non vede in

quel vôlto, piú curioso che commosso, le stesse sue impressioni, gli par quasi che colui non abbia anima di uomo, e se ne sdegna, e gliene fa improvviso e brusco rimprovero. Fieri accenti, che, usciti dalla sincerità di un dolore impaziente e sdegnoso, non movono collera in Dante, anzi accrescono la sua commiserazione e gli tirano per forza lacrime non ancóra mature.

Questa rappresentazione può parere scarna a quelli che sono inclinati alla rettorica e all'analisi, a ridurre i sentimenti in pillole, a diluire in un volume *le ultime ore di un condannato a morte*. Essa è un capolavoro della maniera dantesca, che è la grande poesia, quel dipingere a larghi e rapidi tócchi, lasciando grandi ombre illuminate da qualche vivo sprazzo di luce. Tutto è al di fuori; tutto è narrato, anziché descritto o rappresentato: ma narrato in modo, che l'immaginazione, fatta attiva e veloce, riempie le lacune e indovina il di dentro. Non è un quadro, ma uno schizzo, tale però che il lettore ti fa immediatamente il quadro. E questo avviene perché il quadro esiste già nella mente del poeta; esiste e si rivela in quello schizzo cosí chiaramente, ch' egli si sdegnerebbe, come Ugolino, se il lettore rimanesse freddo ed avesse aria di non capire. La grandezza dell' ingegno non è in quello che sa dire, ma in quello che fa indovinare.

7. L'importanza di quello che segue è tutta nella presenza de' figli. Se Ugolino fosse solo, il racconto finirebbe qui, né il fiero uomo dimorerebbe ne' particolari della sua agonia. L' offesa non è la morte sua, ma de' suoi figliuoli. E questo lo rende altamente interessante. Ve ne accorgete al tono cosí tenero e molle del suo dire, quando per la prima volta mette in iscena i figli:

> pianger sentii fra 'l sonno i miei figliuoli,
> ch' eran con meco, e dimandar del pane.

Questa vista lo commove tanto, che provoca la sua sdegnosa e brusca apostrofe a Dante, non commosso del pari al pensiero di ciò che si annunziava al cuore del padre. Quello che si annunziava al cuore era non il dover morir lui, ma il dover vedersi morire i figliuoli. E quando sente chiavar l'uscio di sotto all'orribile torre, il primo suo atto è guardare in viso i figliuoli, che non avevano sentito nulla ed erano ignari della loro sorte. Una vena di tenerezza penetra in questa natura selvatica; l'amore paterno abbella la sua figura e raddolcisce anco il suo accento. Quella musica, scabra ed aspra nel principio e nella fine, quella musica dell'odio ferino, prende qui la morbidezza e la soavità quasi dell'elegia.

C'è qui un nuovo Ugólino, che non si può concepire da sé, che ha bisogno, per esser compreso nel suo infinito dolore, di essere studiato ne' figli.

I figli sono giovinetti, stranieri alle passioni e alle lotte politiche, nuovi de' casi della vita, che si trovano colà dentro e non sanno il perché. Il padre è tutto il loro universo. L'ideale di questa *età novella* è la serenità della vita. Nell'anima del fanciullo è sempre qualche cosa che ride, una festa interiore che apparisce nella purezza e soavità dei suoi lineamenti. La sua presenza rasserena l'umana tragedia; e spiana le grinze dal volto di Ettore, quando, tornando dalle battaglie, fanciulleggia col suo figliuolo, e fa ridere in mezzo alle lacrime Andromaca: *ridea piangendo*, come dice Omero, quando vede il suo bambino palleggiato dal padre. Tale è lo schietto ideale del fanciullo, l'ideale sereno di Omero. Il fanciullo è senza coscienza, senza quel formidabile dimani, che noi consuma; e tra le tempeste della vita a noi piace talora di affissarci in quella pace. Ma se la tempesta minaccia anco d'inghiottire quel povero capo innocente? Allora non c'è nulla che uguagli il patetico di questa situazione. Meno il fanciullo ha coscienza del pericolo, e maggiore è lo strazio. Noi ci poniamo in

suo luogo, ci facciamo la sua coscienza, e pensiamo fremendo a que' mali che gli stan sopra, de' quali la sua innocenza è quasi un'inconsapevole ironia. Ho visto io un fanciullo scherzare colla coltre della bara, dove fra un minuto dovea esser posto suo padre, e un uomo del popolo asciugarsi gli occhi e dire: " povero fanciullo! „ E costui era spettatore indifferente; e, se spettatore fosse il padre, il padre che sa di dover morire lui e i figliuoli, ed essi nol sanno? Ecco la situazione del conte Ugolino.

Nasce una differenza, un contrasto di attitudini e di sentimenti, quella dualità da cui esce il dramma. E già la vedete scolpita vigorosamente con immensa pietà fin nel primo aprirsi della scena. Ugolino, al sentir chiavar l' uscio della torre, guarda in viso a' suoi figliuoli. Vorrebbe dire: poveri figli! E nol dice: lo dice il suo sguardo. Lo strazio è tale, che gli toglie la parola e le lacrime. Tutta la sua vita è raccolta in quello sguardo:

> . . . . . Guardaí
> nel viso a' miei figliuoi, senza far motto.
> Io non piangeva, sí dentro impietraí.

Ma i figli piangono. E non perché comprendano, ma perché veggono il padre guardare cosí:

> Piangevan elli, ed Anselmuccio mio
> disse: " Tu guardi sí, padre! che hai ? „

Tu guardi sí! Anselmuccio non sa definire, né spiegare quel modo di guardare: quel *sí* significa *in modo cosí fuori del naturale e dell'ordinario. Che hai?* domanda il fanciullo. Lo strazio è tutto nella coscienza di quello sguardo senza parola e nell'innocenza di quello *che hai?* accompagnato con lacrime. Il contrasto vien cosí naturale, e nella sua profondità è cosí chiaro, che ti mette senza piú nell'intimo della situazione. E se un

pittore dovesse scegliere un'attitudine sintetica che ti ponesse avanti i tratti sostanziali di questa poesia, sarebbe quest'essa: perché qui sei proprio al momento decisivo del racconto; ed hai già nell'attitudine del padre e de' figli tutti i *motivi* del piú alto patetico.

8. Il primo pensiero del padre è i figli. E il primo pensiero de' figli è il padre: *che hai?* Se il padre prima non lacrimò e non fe' motto, perché rimase impietrato, ora non parla e non lacrima per non addolorare piú i figli. L'amore gli vieta ogni espansione. La passione ha bisogno di sfogarsi, e non potremmo sopportare il dolore, se la natura benefica non ci sospingesse ad urlare, a imprecare, a piangere, a strapparci i capelli, a morderci le mani; quel padre dovrà divorare in silenzio il suo dolore, comprimere la natura, forzare la faccia ed il gesto, essere statua e non uomo, la statua della disperazione:

> Però non lacrimai, né rispos' io
> tutto quel giorno, né la notte appresso.

La compressione è tanto piú violenta, quanto maggiore è la tenerezza di quello *che hai?*, e quanto è piú commovente quell'*Anselmuccio mio*, che ricorda tante care gioie di famiglia in tanto mutata situazione. Ma una cosí lunga compressione della natura, che vuole e non può sfogarsi per tutto un giorno e una notte, questa tragedia tutta e solo al di dentro, a cui manca l'espressione, è la negazione di ogni poesia, portata al di là della forma e perciò della sua vita. Esteticamente non vive ciò che non può essere rappresentato. Come l'anima ghiacciata del traditore è la fine della vita infernale, cosí l'immobilità di Ugolino è la morte del sentimento, rimasto senza lacrima, senza accento, senza gesto, senza espressione. Questo chiudersi muto dell'anima nella sua disperazione può essere in certi momenti sublime, ma

a patto che abbia anch' esso la sua espressione; come fe' quell'artista, che, ad esprímere il dolore inesprimibile del padre innanzi al sacrificio d' Ifigenía, gli coperse la faccia di un velo. Ed anche in questo caso, il fatto dee finir súbito, dee súbito venir la morte a chiudere una situazione che, protratta, sarebbe prosaica o ridicola. Bello è Cesare che si ravvolge nella sua toga; ma a condizione che muoia immediatamente dopo.

9. Ma Dante ha fatto qualche cosa di meglio; ha trasformata la statua in uomo. Perché, se vuoi ch' io m' interessi a' tuoi personaggi, per straordinarie che sieno le situazioni in cui li metti, non déi far mai che in quelli sia cancellato l'*homo sum*, la faccia umana; anzi l'uomo dee comparire, perché io vegga meglio il contrasto e senta l' infinito di quella muta disperazione. In quella notte di silenzio, la fame avea lavorato e trasformato il viso del padre e de' figli; e quando, fatta un po' di luce, quella vista lo coglie impreparato, in un momento naturale d'oblío, l' uomo si manifesta e prorompe in un atto di rabbia tanto piú feroce e bestiale, quanto la compressione fu piú violenta, e piú inaspettata e piú viva è l'impressione di quella vista:

> Come un poco di raggio si fu messo
> nel doloroso carcere, ed io scórsi
> per quattro visi il mio aspetto stesso;
> ambo le mani per furor mi morsi.

Quest'uomo, che in un impeto istantaneo di furore dà di morso alle sue mani, è già in anticipazione colui che nell' inferno è fissato ed eternato co' denti nel cranio nemico, come d'un can, forti. Ma quanto dolore ha prodotto tanto furore! *Per quattro visi!* Trovi fuso insieme ciò che v' è di piú tenero e ciò che v' è di piú selvatico, fuso in modo, che, se per necessità di parola v'è un prima e un poi, innanzi all' immaginazione è

un solo atto, un sentimento solo complesso e senza nome; e non puoi figurarti quel padre mordersi le mani, che non lo vegga insieme guardare in quei quattro visi.

10. L'impressione di quell'atto ne' figli accresce l'effetto, e lo porta sino ad una irresistibile commozione di tutto ciò che si muove nelle nostre fibre. Non intesero già quel primo sguardo del padre fisso e travolto, quando sentí chiuder l'uscio: *Tu guardi sí, padre! che hai?* Ora non solo non intendono, ma fraintendono quel suo mordersi la mano: *Pensando ch'io il fessi per voglia di manicar.* Ignari delle nostre passioni, interpretano quell' atto nel modo piú immediato e letterale. Sentono fame, e giudicano da sé: mordere significa per loro mangiare. Il padre che per fame si mangia le mani è tal cosa, li percuote di tale spavento, che ad un attore intelligente farebbe comprendere tutto ciò che si chiude in quel grido: *Padre!* accompagnato col subitaneo levarsi in piè di tutti e quattro, essi che stavano a terra esausti per fame. Quel grido, quel levarsi in piè ha la virtú di arrestare il padre, di restituirgli la padronanza di sé, tolto per forza a quell'istante di obblio, di fargli ricordare che è padre, e non gli è permesso di essere uomo. Quel loro offrirsi in pasto al padre non è già sublime sacrificio dell'amor filiale, sentimento troppo virile ne' teneri petti; è un'offerta trasformata immediatamente in una preghiera, come di cosa desiderata e invocata: " Uccidici! tronca la nostra agonia! „

. . . . . tu ne vestisti
queste misere carni, e tu le spoglia.

Misere carni! Essi sentono già dissolversi e mancar la vita. *Misere* qui vuol dire estenuate, dove già penetra la morte. Quelli che spiegano la parola in senso spirituale e ti pescano qui un concetto teologico, me-

riterebbero di andare a braccetto col padre Cesari, che, fra tante sue bellezze di Dante, trova qui una bruttezza, un fatto fuor del naturale e del verosimile, proprio qui, in questo Coro de' quattro immortali fanciulli, che è stato l' ammirazione de' secoli.

II. Ugolino, ritornando padre, ritorna statua:

> Quetaimi allor, per non farli piú tristi;
> quel dí e l'altro stemmo tutti muti.

Quegli *u* del secondo verso ti fanno venire il freddo, tanto il suono è cupo. Nel padre un silenzio di compressione, ne' figli è un silenzio d'agonia; ma non è quel prosaico *non risposi* e *non lagrimai;* è un silenzio illustrato e fatto eloquente da un grido che annunzia la prossimità della catastrofe. Oramai, non è solo il corpo prostrato dalla fame; anche l'anima è attinta, e non regge piú. Ugolino invoca la terra che si apra e l'inghiotta; e la maledice e la chiama crudele:

> Ahi cruda terra, perché non t' apristi?

È l'impazienza della fine; mancata è la forza del soffrire, logorata pure da quella lunga compressione, da quel lungo sforzo contro natura. Ma il feroce poeta nol lascia, che non gli abbia bene infissa nel cuore un'ultima pugnalata, per la mano di que' fanciulli terribili, ignari nella loro innocenza delle ferite che fanno:

> Gaddo mi si gittò disteso a' piedi,
> dicendo: " Padre mio, ché non m'aiuti? „

come se il padre possa e non voglia aiutarlo.

Sopravviene la catastrofe. E il padre li vede morire, cosí vero come è vero che Dante vede lui, morire ad uno ad uno, e fu uno strazio di tre giorni:

Quivi morí; e, come tu mi vedi,
vid'io cascar li tre ad uno ad uno
tra il quinto dí e il sesto. . .

Non ci è un particolare vuoto. Quello spettacolo di morte si ripete quattro volte, e a lunghi intervalli, entro tre giorni; e fu possibile che un padre vedesse questo, e starsi quieto, tener chiuso in sé il martirio, snaturarsi, disumanarsi.

12. Succede lo scoppio. L'anima, lungamente compressa, trabocca. E non è già sfogo eloquente di un sentimento umano, conscio e attivo, intelligibile a sé e agli altri; È sfogo di un'anima infranta, piú simile a convulsioni, a delirii, che a discorsi. Non sono pensieri, e quasi neppure parole: sono grida, sono interiezioni. È l'espressione nella forma bruta. È l'affetto nella forma istintiva e animale. Vivi i figli, non poté chiamarli per nome, non poté esprimere la sua tenerezza, il suo dolore: eccolo lí ora, a brancolare sopra ciascuno, e chiamarli, chiamarli per tre giorni:

e tre dí li chiamai, poi ch'ei fûr morti.

Prima che morisse il corpo, morto era l'uomo; sopravviveva la belva, mezza tra l'amore e il furore, i cui ruggiti spaventevoli non sai se esprimano suono di pietà o di rabbia. Qui non c'è piú analisi, qui non c'è piú un pensiero, non un sentimento chiaro e distinto. Quel chiamare i figli era dolore, era tenerezza, era furore, era tutto Ugolino divenuto istinto ed espresso in un ruggito. C'è intorno a quest' uomo già ferino un'aureola di oscurità, quali sono gli ultimi silenzii e le ultime agonie nella camera del moribondo. Tal è l'effetto formidabile degli ultimi oscuri momenti.

Poscia, piú che il dolor, poté il digiuno.

Verso letteralmente chiarissimo, e che suona: piú che

non poté fare il dolore, fece la fame. Il dolore non poté ucciderlo; lo uccise la fame. Ma è verso fitto di tenebre e pieno di sottintesi, per la folla de' sentimenti e delle immagini che súscita, pe' tanti *forse* che ne pullulano, e che sono cosí poetici. Forse invoca la morte e si lamenta che il dolore non basti ad ucciderlo, e deva attendere la morte lenta della fame: è un sentimento di disperazione. Forse non cessa di chiamare i figli, se non quando la fame, piú potente del dolore, gliene toglie la forza, mancatagli prima la vista e poi la voce: è un sentimento di tenerezza. Forse, mentre la natura spinge i denti nelle misere carni, in quell'ultimo delirio della fame e della vendetta, quelle sono nella sua immaginazione le carni del suo nemico, e Dante ha realizzato il delirio dell'inferno, perpetuando quell'ultimo atto e quell'ultimo pensiero: è un sentimento di furore canino. Tutto questo è possibile; tutto questo può essere concepito, pensato, immaginato; ciascuna congettura ha la sua occasione in qualche parola, in qualche accessione d'idea. L'immaginazione del lettore è percossa, spoltrita, costretta a lavorare, e non si fissa in alcuna realtà, e fantastica su quelle ultime ore della umana degradazione.

13. Al di sopra di queste impressioni vaghe e perplesse, rimangono quei quattro innocenti stesi per terra, e i loro nomi ripetuti per tre dí nella sorda caverna da una voce che non sai piú se sia d' uomo o di belva. Ma l' eco di quei nomi risuona nell' anima del lettore, che sente sé stesso nelle ultime parole di Dante. Perché, mentre la belva torce gli occhi e riafferra il teschio co' denti, innanzi a lui stanno que' cari giovinetti, e li chiama per nome, ad uno ad uno, tutti e quattro, e grida: " erano innocenti „:

> Innocenti facea l' età novella
> . . . . Uguccione e il Brigata,
> e gli altri due che il canto suso appella.

Ma, se il pianto di Ugolino è furore, la pietà di Dante è indignazione, imprecazione: e in quella collera esce fuori una nuova maniera di distruzione contro la città che aveva dannato a perire quattro innocenti:

> movasi la Capraia e la Gorgona,
> e faccian siepe ad Arno in su la foce,
> sí ch' egli anneghi in te ogni persona.

Non so se sia piú feroce Ugolino che ha i denti infissi nel cranio del suo traditore, o Dante, che, per vendicare quattro innocenti, condanna a morte tutti gl' innocenti di una intera città, i padri e i figli e i figli dei figli. Furore biblico; passioni selvagge in tempi selvaggi, che resero possibile un inferno poetico, sotto al quale vi è tanta storia.

14. Qui tutto è armonia terribile, il poeta, l' attore e lo spettatore: tal peccatore, tal narratore; tale spettatore e tale poeta: si compiono e si spiegano a vicenda. Tutto è in proporzioni oltre il vero: non ci è ancóra la giusta misura umana, non ci è la statua: c' è la piramide, c' è il colosso, c' è il gigantesco, dove la primitiva antichità esprimeva quei primi modi ancora oscuri della coscienza, quel sentimento della grandezza, dell' infinito, tanto piú terribile alla fantasia, quanto men chiaro, meno analizzato. Tale è il segreto di questi formidabili schizzi danteschi, cosí scarsi di sviluppo, cosí pieni di ombre e di lacune, che per sobrietà di contorno e di chiaroscuro ingigantiscono le proporzioni e i sentimenti. Spesso è una sola immagine che opera il prodigio, e ti strappa alla realtà e ti slancia, oltre le leggi del verosimile, ne' regni dell' immensità. Di tal natura è il forbirsi la bocca a' capelli del capo guasto, e il muoversi della Capraia e della Gorgona. Quel forbirsi la bocca ti spaventa, e non per l' atto in sé stesso, ma perché ti presenta tutta la faccia di Ugo-

lino, e con lineamenti ideali corrispondenti a quell'atto: hai già innanzi l' espressione oltrenaturale dell' immenso odio, concepisci l' infinito. Il poeta dice:

> Io vidi duo ghiacciati in una buca,
> sí che l' un capo all' altro era cappello;
> e come il pan per fame si manduca,
> cosi il sovran li denti all' altro pose,
> là 've il cervel s' aggiunge con la nuca.

Qui ci sono le piú minute particolarità topografiche, e con termini tecnici fino volgari: eppure tutto questo è prosaico, perché al di là non vedi nulla: i contorni sono finiti, la visione è evidente; ma perché qui non c' è altro se non quello che è espresso, l' immaginazione rimane inerte. La poesia comincia, e ve ne avvedete alla stessa solenne ed epica intonazione del verso, quando

> La bocca sollevò dal fiero pasto
> quel peccator. . . .

e prima ancóra che parli, con un solo atto inaspettato, terribile e a lui naturalissimo, lo avete già tutto innanzi, corpo e anima. Questo è anche l' effetto di quel

> movasi la Capraia e la Gorgona.

È la natura stessa, che víola le sue leggi, esce dalla sua immobilità, acquista coscienza, anima e moto, e corre a punire la rea città. Una catastrofe tanto straordinaria di natura, una pena cosí fuori del corso ordinario delle cose alza la colpa allo stesso livello e le dà proporzioni colossali. È il profilo di Eschilo; è l'epica primitiva e integra, dove non è ancóra penetrata la lirica e il dramma: è il masso enorme di granito, che ti spinge

indietro di maraviglia e di spavento, e dove non osa penetrare lo scalpello a cercare le vene, a nudare le ossature.

Ma osa Dante mettervi lo scalpello, e tracciarvi tali linee, tali configurazioni, che ricordano le piú profonde combinazioni drammatiche e suscitano i piú alti effetti lirici. In mezzo alla nuda e severa grandezza di una natura gigantesca e monotona, apparisce tutta la varietà e la battaglia degli elementi, una scena della vita, còlta in ciò che ha di piú tenero e di piú umano. Ugolino, sul suo piedistallo infernale, ha la faccia colpita dalla eternità, con lineamenti fissati: è la statua dell' odio, di un odio eterno, insoddisfatto, immenso, come l' immensa alpe, inaccessibile all' immaginazione. Ma ecco Ugolino umanarsi, e le lacrime spuntare dal ciglio, e le mani accompagnare co' gesti le parole, e i piú diversi sentimenti comparire sulla mobile faccia. È tornato uomo; è un padre in mezzo ai figli. Qui si affacciano le piú fine gradazioni di una situazione drammatica profondamente intuíta. È un *crescendo* che ti conduce dal patetico allo strazio, e dallo strazio sino alla disperazione, alla morte dell' anima, alla degradazione umana, a quell'essere che con gli occhi torti riprende il teschio co' denti e s' immobilizza di nuovo in quella eternità dell'odio. E tutte queste gradazioni saltan fuori per la bocca de' figli. Sono essi i carnefici del padre; ciascuna loro parola è una trafittura, e non se ne avvedono; e lo amano tanto! La loro innocenza, il loro amore si convertono in istrumenti di martirio pel padre, gli spezzano l'anima, e ne fanno una belva, qual è là, sul suo piedistallo infernale. La tenerezza e la pietà paterna diventano ferocia e rabbia, le lagrime diventano morsi, con infinito terrore e orrore degli spettatori. Lo stesso sentimento guadagna Dante. È inferocito anche lui: diresti quasi che, se li avesse innanzi, li prenderebbe a morsi, quei Pisani, vituperio delle genti.

15. Gittare in mezzo a concezioni cosí selvagge figure e situazioni cosí tenere e gentili e amabili, conservare l'unità del concetto e del disegno e del colorito fra tanta varietà di gradazioni; far vibrare tante corde senza che il motivo principale fosse dimenticato, anzi far servire quella diversità a ricondurci allo stesso motivo; immaginare i piú inaspettati, i piú pietosi colpi di scena e riempirli di tenebre, di silenzio, di disperazione e di monotonia; introdurre contrasti cosí veri, cosí naturali, cosí intimi accanto a tanta unità; spingere le immagini e i sentimenti al grandioso, al selvaggio, al sublime, e con tale fusione di colori, con tale finezza di gradazioni, con tale ingenuità ed effusione della natura umana, che niente ti paia artificiale e esagerato, anzi tutto ti paia vero, naturale, evidente, necessario, e ne resti percosso profondamente nella tua natura d'uomo: questi sono i miracoli dell'arte. Appunto perché questo è, di tutti gli schizzi danteschi, il piú graduato e sviluppato, è anche il piú popolare e moderno. Francesca e Ugolino sono i due episodii rimasti vivi in tutto il mondo civile, nelle classi anche illetterate. Quel non so che di troppo concentrato e fisso e abbozzato, che è il carattere di tutte le concezioni dantesche, qui si fonde, mostrandoti contrasti e gradazioni, che ti aprono alla vista le grandi profondità del cuore umano.

16. Ma come Francesca è rimasta unica nella poesia italiana, cosí quel sentimento, a cui qui Dante attinge tanti effetti drammatici, si può dir quasi straniero alla nostra Musa. Non ci è dato piú di ritrovare quel padre e quei figli. Il sentimento di famiglia è una pianta quasi esotica sul nostro suolo, e né in prosa, né in verso ti è dato di sentire cosa è una sorella, o una moglie, o una madre, o un padre, o un figlio. Non si può dir che sieno sentimenti estranei alla nostra gente; anzi vi hanno radici profonde, massime presso il popolo. Ma come in cosí bella natura è desiderato presso i nostri

poeti lo schietto e intimo sentimento della natura, cosí fra tanti affetti di famiglia è desiderata quella vita intima e casalinga, dove abita cosí spesso e con tanta dimestichezza la musa del Nord. A noi piace il fantastico e lo straordinario, e gli amori superficiali, e le mobili e vive impressioni, l'inaspettato e lo spettacoloso, vita di piazza e di toga. L' amicizia, la famiglia, il culto della natura, una vita semplice e modesta, confortata dagli affetti domestici, sono materia inadeguata alla nostra immaginazione mobile. Ammiriamo Antigone, Mèrope, Laocoonte, Andròmaca, ma di un'ammirazione artistica, e perciò superficiale. Non sentiamo noi stessi, tutti noi, colà dentro. Questi affetti cosí puri, cosí semplici mancano con la nostra prima età, e non li troviamo piú nel tumulto del mondo. Poteva Alfieri rappresentare *Merope*?

Dante ha i suoi successori fuori d' Italia.

INDICE

I. Francesca da Rimini . . . . . Pag. 5
II. Farinata. . . . . » 25
III. Pier delle Vigne . . . . . » 57
IV. Ugolino . . . . . » 73

PQ 4446 .D4 1903 C.1
Quattro saggi danteschi /
Stanford University Libraries
3 6105 038 973 546

PQ
4446
.D4
1903

DATE DUE

FEB 22 1985
JUN 1987

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD, CALIFORNIA
94305